

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“ENSAMBLE CRONOTÓPICO: DESCALZAS SOBRE BLANCO CON MALETA Y ESCRITURA ENCONTRADA MUJER”: EL *COLLAGE* EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA FEMINISTA PROPUESTA POR MARÍA BONILLA EN LAS OBRAS “YO SOY AQUELLA A LA QUE LLAMARON ANTÍGONA”, “OFELIA Y HAMLET” Y “SILENCIO ROTO”

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado Maestría en Artes para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Escénicas.

ELVIA AMADOR ROJAS

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

Dedicatoria

a Roberto y Aurora
*mis compañeros de juego,
de insomnio y de luz.*

a Selma,
cómplice de búsquedas feministas.
(D.E.P)

DISCURSO

*Una mujer no tiene dirección:
Todos sus costados son profundos.
No anhela caminos de regreso
más sí un horizonte indefinido
de pájaros centrífugos.*

*Una mujer necesita el asombro
de la oscuridad sostenida ante sus ojos
y no los límites precisos de un espejo.*

*Una mujer se esparce en el aire.
Una mujer nunca está sola*

María Montero

Agradecimientos

*A todas las mujeres de mi familia que, en sus luchas cotidianas, han allanado mi camino.
A todas las personas involucradas en la configuración de mi mujerilidad y mi libertad
porque son motores de mis cuestionamientos teatrales y académicos.*

*A mis padres, **Elvia Rojas** y **Roberto Amador**, por su ejemplo de esfuerzo, de locuras y
corduras, de trabajo y de valores.*

*A mis hermanos **Silvia**, **Krissia** y **Roberto** por ser un caleidoscopio para enfrentar el
mundo, por ser mi laboratorio de experimentación con el otro.*

*A **Roberto Bautista**, amigo infalible, incansable compañero y apasionado cómplice de
teatralidades en la realidad y en la representación.*

*A mi hija **Aurora** por compartirme todos los días su magia y sus ojos para ver el mundo y
el teatro.*

*A la Universidad de Costa Rica que ha sido un lugar de encuentros, de libertades y de
luchas, muchas aún sin resolver pero que impulsan mi desarrollo humano y profesional*

*A **Juan Carlos Calderón** por prestarme sus ojos para encontrarme con el teatro y
acompañarme en el proceso de abducción significa el arte de la presencia.*

*A **María Bonilla** y su teatro por inspirar esta búsqueda y guiar de muchas formas mi
proceso formativo.*

*A **Erika Rojas** por ser muchas veces inspiración, guía y apoyo constante.*

*A **Karen Poe** por ayudarme a perseverar siempre en un mejor ángulo de observación, por
inspirarme con su pasión por la investigación, su consejo y su calidez.*


*A **Pablo Hernández** por ayudarme a leer las artes desde otro lugar, por su consejo y
acompañamiento.*

*A **Camilo Retana** por su consejo y su cálida forma de validar la pregunta, el error y la
provocación epistémica.*

*A **Patricia Fumero** por su consejo y por ayudarme a buscar siempre oportunidades de
crecimiento profesional.*

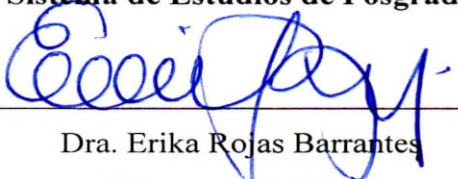
*A **Tobías Ovares**, **Sergio Beeche** y **Sofía Fallas** compañeros de sueños y pesadillas en el
camino de esta maestría.*

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado Maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Escénicas.



Dra. María Lourdes Cortés

**Representante del
Sistema de Estudios de Posgrado**



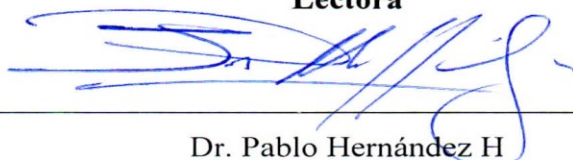
Dra. Erika Rojas Barrantes

Directora de Tesis



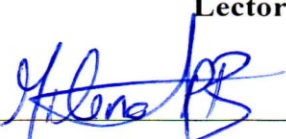
Dra. Karen Poe Lang

Lectora



Dr. Pablo Hernández H

Lector



M.A. Milena Picado Rossi

**Representante
Programa de Posgrado Maestría en Artes**



Elvia Amador Rojas

Sustentante

Tabla de contenidos

Dedicatoria	ii
Agradecimientos	iii
Hoja de aprobación	iv
Tabla de contenidos	v
Resumen	viii
Abstract	viii
Tabla de cuadros ilustrativos.....	x
Capítulo 1: Planteamiento y abordaje de la investigación.....	1
1.1 Introducción	1
1.2 Justificación	3
1.3 Tema, problema y objetivos	7
<i>1.3.1 Tema.....</i>	<i>7</i>
<i>1.3.2 Problema.....</i>	<i>7</i>
<i>1.3.3 Objetivo General.....</i>	<i>7</i>
<i>1.3.4 Objetivos específicos.....</i>	<i>7</i>
1.3 Estado de la cuestión.....	9
<i>1.4.1 Antecedentes (históricos y conceptuales) de la dramaturgia costarricense contemporánea de mujeres</i>	<i>9</i>
<i>1.4.2 La poética feminista: teoría y estética</i>	<i>18</i>
<i>1.4.3 El collage: historia, conceptualización y artes escénicas.</i>	<i>29</i>
1.4 Marco Teórico	34
<i>1.5.1 Principio collage y conceptualización</i>	<i>35</i>
<i>1.5.2 El collage en las artes escénicas, antecedentes y conceptualización</i>	<i>45</i>
<i>1.5.3 El collage como apropiación de la realidad (o su discurso)</i>	<i>51</i>
<i>1.5.4 La Poética Teatral</i>	<i>53</i>
<i>1.5.5 Textos post escénicos.....</i>	<i>56</i>
<i>1.5.6 Poética escénica feminista</i>	<i>58</i>
1.6 Metodología	65
Capítulo 2: La poética escénica propuesta por María Bonilla en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto”.....	74
2.1 “Yo soy aquella que llamaron Antígona”	74

2.1.1	<i>Introducción</i>	74
2.1.2	<i>Estructura</i>	77
2.1.3	<i>Trabajo</i>	89
2.1.4	<i>Integración</i>	93
2.2	“Ofelia y Hamlet”	95
2.2.1	<i>Introducción</i>	96
2.2.2	<i>Estructura</i>	98
2.2.3	<i>Trabajo</i>	114
2.2.4	<i>Integración</i>	116
2.3	“Silencio Roto”	118
2.3.1	<i>Introducción</i>	118
2.3.2	<i>Estructura</i>	120
2.3.3	<i>Trabajo</i>	130
2.3.4	<i>Integración</i>	134
2.4	Resumiendo: La poética escénica de María Bonilla	137
2.4.1	<i>Estructura</i>	138
2.4.2	<i>Trabajo</i>	140
2.4.3	<i>Integración</i>	141
Capítulo 3: La “estética” collage en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.		
3.1.	“Yo soy aquella que llamaron Antígona”	144
3.1.1	<i>Entre el découpage y los papiers collés: La escritura de Bonilla como hilos que tejen “con palabras de otros”</i>	144
3.1.2	<i>Readymade: “María Bonilla” como “yo” en Yo soy aquella a la que llamaron Antígona.</i>	161
3.1.3	<i>Fotomontaje: las proyecciones como productoras de metáfora</i>	166
3.1.4	<i>Assemblage: operaciones cronotópicas</i>	170
3.2	“Ofelia y Hamlet”	185
3.2.1	<i>Découpage: la escritura de Bonilla como hilos que tejen “con palabras de otros”</i>	185
3.2.2	<i>Autoficción y marco collage</i>	200
3.2.3	<i>Assemblage: nociones cronotópicas</i>	203

3.3 “Silencio Roto”	211
3.3.1 Entre el <i>découpage</i> y los <i>papiers collés</i>: La escritura de Bonilla “con palabras de otros”	211
3.3.2 El fotomontaje: las proyecciones como productoras de metáfora, de espacio y de tiempo	225
3.3.4 <i>Objet trouvé</i>	227
3.3.5 Ofelia como <i>readymade</i> y la autoficción de María Bonilla	229
3.3.6 <i>Assemblage</i>	231
3.4 Resumiendo: El collage como agenciador de la poética escénica de María Bonilla	235
3.4.1 Estructura	236
3.4.2 Trabajo	238
3.4.3 Integración	238
Capítulo 4: El <i>collage</i> como agenciador de la poética escénica feminista de las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.	241
4.1 Teatro y collage: La dramaturgia escénica y el <i>principio collage</i>	241
4.2 El discurso feminista de María Bonilla en respuesta a la tradición	243
4.2.1 Mujer, teatro y discurso: la tradición costarricense	244
4.2.2 Estética y feminismo: el discurso feminista de María Bonilla	253
4.3 Lo auto referencial como factor dominante	266
4.3.3 La autoficción como herramienta meta teatral para habitar la realidad desde la ficción o para permitir que la ficción invada la realidad	267
4.3.2 El recurso de la <i>voice-over</i> como constructor de espacio, de tiempo y de autoridad	271
4.4 El agenciamiento collage en las obras: Yo soy aquella a la que llamaron Antígona, Ofelia y Hamlet y Silencio Roto.....	276
Valoraciones finales	283
Bibliografía	296
Anexos	303
Anexo 1: Cuadros de síntesis de análisis semiótico según propuesta de T. Kowsan .	304

Resumen

La presente investigación busca en los intersticios de la poética, la estética y la política. Se pregunta por el agenciamiento que la estética *collage* logra en la poética feminista de la académica, escritora y teatrista María Bonilla. Toma como objeto de estudio concretamente las obras: “Yo soy aquella a la que llamaron Antígona” (2010), “Ofelia y Hamlet” (2012) y “Silencio Roto” (inédita). Mediante la metodología de la Poética Teatral analiza la producción de esta autora con cierta inclinación semiótica, pero tomando en cuenta su ética, en tanto concepción de teatro que modaliza su práctica escénica. María Bonilla, a través de su obra, en este caso teatral, pone en crisis los significados normalizados asociados a la mujer, subrayando el origen de éstos en las obras clásicas de la literatura occidental y promoviendo los avances en el discurso feminista al respecto. Este proceso de representación o significación de lo real participa al mismo tiempo de su transformación. Sobre todo, en cuanto a la creación de “imágenes vivenciales” que el teatro faculta desde la presencia en la creación de lo auto referencial, auto ficcional, meta teatral, readymade, etc. El gesto en el lenguaje que construye esta exposición siniestra de sí en articulación con su contexto constituye una acción revolucionaria en el escenario de la realidad social costarricense.

Abstract

The present investigation seeks in the interstices of poetics, aesthetics and politics. We argue about the agency that *collage* aesthetics achieves in the feminist poetics of the academic, writer, and theater artist María Bonilla. It takes as its object of study specifically

the plays: “Yo soy aquella a la que llamaron Antígona” (2010), “Ofelia y Hamlet” (2012) y “Silencio Roto” (unpublished). Through the methodology of Theater Poetics, it analyzes the production of this female author with a certain semiotic inclination, but taking into account her ethics, as a conception of theater that forms her stage practice. María Bonilla, through her work, in this case theatrical, puts in crisis the normalized meanings associated with women, underlining their origin in the classic works of Western literature and promoting advances in feminist discourse in this regard. This process of representation or meaning of the real participates at the same time in its transformation. Above all, regarding the creation of "experiential images" that the theater empowers from the presence in the creation of the self-referential, self-fictional, theatrical meta, readymade, etc. The gesture in language that constructs this sinister exposition of oneself in articulation with its context constitutes a revolutionary action on the stage of Costa Rican social reality.

Tabla de cuadros ilustrativos

<i>Cuadro ilustrativo 1: Estructura elíptica en la obra Ofelia y Hamlet</i>	205
<i>Cuadro ilustrativo 2: Textos que anteceden los monólogos shakesperianos en la obra Silencio Roto</i>	219
<i>Cuadro ilustrativo 3: Textos que preceden los monólogos shakesperianos en la obra Silencio Roto</i>	220
<i>Cuadro ilustrativo 4: Resumen de la estructura de la obra Silencio Roto</i>	232



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

SEP Sistema de
Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Elvia María Amador Rojas, con cédula de identidad 1-1111-355, en mi condición de autor del TFG titulado "Ensamble cronotópico: Descalzas sobre blanco con maleta y escritura encontrada mujer": El collage en la construcción de una poética exénica feminista propuesta por María Bonilla en las obras "Yo soy aquella a la que llamaron Antijona", "Okelia y Hamlet" y "Silencio Roto". Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. SI NO *

*En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción: _____ año (s).

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.


FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

Capítulo 1: Planteamiento y abordaje de la investigación

1.1 Introducción

Los medios de comunicación y producción en masa cambiaron el curso de la humanidad en el transcurso del siglo XX, el capitalismo económico volcó la cotidianidad hacia el consumo, los objetos y las prácticas relacionadas a ellos fueron alteradas por los medios de producción en masa. De esta forma, las transformaciones económicas fueron realizando modificaciones significativas en cuanto a la vida diaria, proponiendo a los individuos construir el sentido de su vida alrededor del consumo en lugar de la producción, esta cadena de reacciones dio paso al surgimiento de una nueva técnica artística: el *collage*.

Esta investigación se ubica en los intersticios de la estética, la poética y la política en tanto que la técnica *collage* supone, desde el universo estético, la operación de la reconstrucción del discurso dominante. El *collage* evidencia una fractura en la que se reconfiguran los modos de experiencia, es decir las condiciones del sentido de la percepción, en una operación política en un marco estético de producción de sentido.

Este trabajo parte de la premisa de que la poética escénica propuesta por la académica, directora escénica y actriz María Bonilla utiliza la estética del *collage* como ente de agenciamiento de múltiples discursos e imágenes hacia la relativización y problematización del discurso dominante a partir de una constante pregunta por la posición de la mujer en esa construcción. Esta forma de articulación poética concede valoraciones de la realidad donde prevalecen la ruptura con la tradición y el cuestionamiento del discurso en la construcción de la subjetividad de la mujer.

Desde la producción de la emblemática artista costarricense María Bonilla, se propone un análisis sobre la forma de su construcción poética en articulación con la política del sentido. Se plantea que la operación de extracción, destrucción y montaje es el ente agenciador que construye su poética. Del mismo modo, la pregunta de la cual parte esta investigación integra la perspectiva de género en la operación *collage*, puesto que Bonilla propone a la mujer como una pregunta en la construcción de la subjetividad frente al discurso hegemónico patriarcal costarricense.

Para este acercamiento analítico se seleccionaron tres obras, a saber: *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* (2010), *Ofelia y Hamlet* (2012) y *Silencio Roto* (inédita). Estos textos recogen la teatralidad del acontecimiento escénico en cada caso ya que priorizan la construcción simbólica del acontecimiento sobre el discurso literario. Dicho de otro modo, su mayor riqueza es su virtualidad teatral por lo que serán estudiados aquí como textos post-escénicos, ya que surgen a raíz de o en forma paralela a la concepción de una experiencia escénica.

1.2 Justificación

Mandel (2017) subraya el principio de la subjetividad como una marca esencial de la Modernidad, pero lo identifica como una categoría que no es universal, sino que nace desde el siglo XVIII, de la mano de la Estética, en relación a las ideas ilustradas del hombre como centro y lugar de decisión, es decir que la categoría de sujeto no se instituye como universal en principio.

En el siglo XX, los discursos feministas en el arte surgen como oposición al poder hegemónico patriarcal, por lo que son la historia de una voz poética de raíz política en tanto el lugar de su enunciación es un estatuto de transgresión. Por ejemplo, para Mandel (2006), muchas artistas visuales latinoamericanas y costarricenses contemporáneas cambiaron el lienzo por el cuerpo, dándole a éste el estatus de constructo socio discursivo. Para esta autora, el cuerpo se centra, en estas artistas, como soporte estético de la subjetividad y la construcción identitaria.

En el teatro, las Vanguardias promueven un desplazamiento del texto a la escena y cuestionan, la dualidad de las nociones sujeto-objeto, realidad-ficción y mente-mundo. Las posibilidades del teatro como manifestación contemporánea suponen la búsqueda de nuevos lenguajes que provoquen rupturas o transformaciones en sus elementos constitutivos: cuerpo, espacio, tiempo, palabra, etc.

Desde el siglo XX la estética del collage se erige como un estandarte de provocación a la tradición representacional “un medio subversivo que pone en práctica al mismo artista y su creatividad” (Muñoz, 2013). En la presente investigación se propone que la autora, teatrista y académica costarricense María Bonilla ha desarrollado sus trabajos escénicos desde la

estética del *collage*. Las implicaciones poéticas de este procedimiento estético como eje central de la escritura escénica guardan, en las obras del corpus, una relación estrecha con la pregunta por lo femenino; ello constituye, para este estudio, un desplazamiento del texto a la imagen y de la palabra a la escena.

El *collage* en el teatro de Bonilla es un recurso que configura el sentido de su poética como una provocación al discurso patriarcal e incluso al poder político, como otras artistas de su generación en otras artes. Bonilla es pionera en el campo de la dirección escénica contemporánea en nuestro país, así como lo es de la llamada dramaturgia escénica o escritura desde la escena, es decir, ella es de las primeras personas que trabaja la escritura teatral desde la dirección en Costa Rica. Esta metodología sugiere una operación alternativa a la tradicional puesta en escena de un texto previamente existente. Del mismo modo, la elección de abordar la escena a partir de la estética *collage* se articula en el paradigma de la modernidad para buscar un desplazamiento del discurso hegemónico.

Al estudiar la dramaturgia se encuentran a la vez sus discursos constitutivos y las condiciones de enunciación de un movimiento teatral, de un lenguaje, de una forma de ver y habitar el mundo. En Costa Rica, existen pocas investigaciones sobre la dramaturgia costarricense de mujeres, por lo que su estudio puede ser esclarecedor para comprender el papel de la mujer en el discurso escénico, pero también en el ámbito de lo político, ya que conforma un discurso estético ideológico. Para Mandel (2017) las artistas entre 1980 y el 2000 toman la subjetividad femenina como praxis estético-política en disidencia con el discurso patriarcal, aunque el trabajo de Mandel se ubica en el campo de las artes visuales, la presente investigación pretende enmarcar el trabajo escénico de Bonilla en esta línea.

Morera (2006) manifiesta la necesidad de visibilizar el trabajo de la dramaturgia de mujeres, en Costa Rica, porque constituye un discurso trasgresor en respuesta a la construcción hegemónica de la mujer como objeto o pertenencia, donde la opresión y el abuso han estado al servicio del poder y han logrado incluso silenciar sus gritos, o bien ocultar o invisibilizar sus denuncias como en el caso de las mismas dramaturgas, como Lupe Pérez Rey y Victoria Urbano, según menciona. El presente trabajo pretende analizar la poética escénica de Bonilla en concordancia con la propuesta de Morera, brindando herramientas para otras investigaciones de dramaturgia costarricense de mujeres.

Aunado a esta idea, algunos autores como Fumero (2007), Lázaro (2014) y Soto (2014) coinciden en que el discurso fundador de la identidad nacional contemporánea, fue totalmente construida, en alguna medida por la literatura nacional, en parte su dramaturgia, para sostener el cambio en las estrategias políticas nacionales en un modelo menos social y más liberal y éste atraviesa nuestras construcciones identitarias subjetivas y colectivas. Lázaro (2014) y Soto (2014) concuerdan en la presencia de la dramaturgia femenina en un lugar marginal que mira en silencio y expone a través de simbolismos el horror político del contexto nacional y su devenir en la Costa Rica actual. Así mismo, Fumero (2007) señala una relación directa entre la historia del teatro costarricense con las políticas culturales del estado en el siglo XIX y propone que la dramaturgia nacional tiene nuevos retos dado el paradigma que la modernidad y el modelo capitalista representan.

Quizá comprendiendo el origen político y excluyente de nuestra dramaturgia costarricense de mujeres podemos dimensionar sus poéticas escénicas como un acto de problematización del papel de la mujer en el reparto de lo sensible en Costa Rica. Las herramientas que brinda el presente análisis pretenden apoyar esta comprensión. Del mismo modo, al

proponer el collage para establecer una poética escénica feminista se evidencia el valor de la dramaturgia de Bonilla como una propuesta contestataria, opuesta al discurso tradicional del teatro costarricense que señala la tensión que vive el contexto socio político nacional en relación a sus construcciones subjetivas e identitarias.

Se espera que este trabajo sea de utilidad para investigaciones artísticas venideras que se pregunten por el lenguaje costarricense, por la apropiación de la mujer de su discurso escénico y por la concepción del mundo en enfrentamiento con la tradición hegemónica occidental. También, se pretende exponer el aporte que la dramaturgia de María Bonilla brinda a la cultura y la construcción de subjetividades más sanas al problematizar el estatus quo y generar desplazamientos en el lenguaje, en el pensamiento.

1.3 Tema, problema y objetivos

1.3.1 Tema

El *collage* en la construcción de una poética escénica (feminista) en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

1.3.2 Problema

¿Cómo construye la estética del *collage* una poética escénica (feminista) en las obras: “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla?

1.3.3 Objetivo General

Analizar la estética *collage* en la construcción de la poética escénica (feminista) de las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

1.3.4 Objetivos específicos

1. Caracterizar la poética escénica de las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.
2. Identificar la estética *collage* en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

3. Determinar al *collage* como agenciador de la poética escénica feminista de las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

1.3 Estado de la cuestión

Esta investigación parte de la premisa de que la poética escénica feminista propuesta por María Bonilla utiliza la estética del *collage* como ente de agenciamiento de múltiples discursos e imágenes. Se dispone, a continuación, una revisión de algunos textos que permiten analizar esta ruta e instalar la obra de María Bonilla en esta coyuntura político-estética del *collage* como constructor de discurso feminista o al menos como agenciador poético de su lenguaje escénico.

Se plantean a continuación tres ejes esenciales para el acopio del material de partida para la investigación: 1) Antecedentes de la dramaturgia costarricense contemporánea de mujeres, 2) La poética feminista: teoría y estética. 3) El collage: historia, conceptualización y artes escénicas.

1.4.1 Antecedentes (históricos y conceptuales) de la dramaturgia costarricense contemporánea de mujeres

En Costa Rica la historia teatral inicia en relación con las políticas culturales del estado en el siglo XIX que sumadas a la presencia de compañías teatrales internacionales y la aparición de grupos de teatro aficionados abren paso a una generación importante de dramaturgos y en 1930, a pesar de la variación propuesta en cuanto a la cultura de masas que trajo el cine, la llegada de la radio apoyó la difusión de las obras teatrales, según apunta Fumero (2007) en el texto *Los caminos de la dramaturgia costarricense*.

Fumero ubica la creación de instituciones que catapultaron la cultura local, siempre desde el estado, como lo fueron la Universidad de Costa Rica (1941) a través de la Compañía Teatro Universitario (1950), las Escuelas de teatro en las universidades estatales: Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (1969) y de Artes Escénicas de la Universidad Nacional (1973) y el Ministerio de Cultura (1971), como fundamentales en la profesionalización del teatro en Costa Rica y al lado de las migraciones políticas suramericanas en la época llevaron a la creación de agrupaciones teatrales en los ámbitos público y privado.

Entonces, la historia de nuestro teatro está ligada innegablemente al surgimiento del estado y la ideología que le soporta según la época. En el siglo XIX, dada la necesidad de figurar como nación siguiendo los modelos europeos, principalmente franceses, Costa Rica desarrolla la infraestructura teatral necesaria para responder a las exigencias culturales de estos modelos, posibilitando presentaciones escénicas internacionales. Más adelante, después de la Guerra Civil, para favorecer el cambio en el paradigma del estado benefactor hacia el neoliberal se apoyan en la literatura, el teatro y en general en las artes las expresiones ideológicas que eran congruentes con las intenciones del estado por lo que muchos autores y muchas autoras quedan excluidos.

Según expone Fumero (2007), a partir de la Guerra Civil en 1948 y debido a las políticas culturales que se desarrollaron se da una disyunción en el tratamiento de la realidad costarricense y surgen tres autores teatrales: Gallegos, Cañas y Rovinski, que se enmarcan en las características de re formulación del lenguaje costumbrista y en la búsqueda de la universalidad en el teatro costarricense, apoyados por el proyecto político- cultural de ese

momento y que representaron dos mitos fundacionales de la patria como lo son “la homogeneidad racial y la democracia rural”.

Los dramaturgos del período también hicieron un esfuerzo por sacar del teatro los estereotipos costumbristas y buscar “un teatro que tiene pretensiones de ser universal”. Estos autores son Daniel Gallegos, Alberto Cañas, y Samuel Rovinski quienes, básicamente, influenciaron la producción dramática durante toda la década de 1970. A este grupo se le suman otros dramaturgos quienes han sido dejados de lado como son: Antonio Iglesias, Willy Reuben, Carmen Naranjo, Victoria Urbano, Lupe Pérez y Olga Marta Barrantes y otros no alineados ideológicamente al proyecto político-cultural vigente en ese momento. (Fumero, 2007, p. 86)

Las pretensiones universalistas son apoyadas por iniciativas estatales que descartan algunos autores que no apoyan el proyecto ideológico, es decir se evidencia en esta cita que existe una agenda política en este período que orienta (por decirlo con elegancia) el reconocimiento de la dramaturgia nacional. “En la obra de Gallegos, Cañas y Rovinski se encuentra la representación de dos de los mitos fundacionales de la patria: la homogeneidad racial y la democracia rural” (Fumero, 2007, p. 86). Es indispensable identificar a estos tres autores costarricenses emblemáticos con el proyecto político en la construcción de la identidad nacional como parte de la agenda ideológica que le constituye para comprender la tradición costarricense en cuanto a su teatro.

En los años 80, según esta autora, se da en el teatro una preocupación por las consecuencias del cambio de paradigma político, y la crisis económica y política en Centro América cambia el curso de las políticas culturales hacia el teatro; esto conlleva a que el teatro

empresario tenga un importante desarrollo. Posteriormente en la década de los 90, surge el llamado “Teatro de la Nueva Ola” con un enfoque ético para el teatro como reflexión, en la creación de conciencia de la realidad nacional e individual y en la preocupación por la valoración de la identidad costarricense a partir de la reconstrucción o re activación de su memoria histórica. Ya en esta generación encontramos algunas dramaturgas que denuncian la disparidad y la violencia de género, del mismo modo a través de su teatro cuestionan los roles típicamente ocupados por la mujer en nuestra sociedad y que están alineados con el discurso político imperante.

En la mención que hace Fumero a los escritores y las escritoras de esta generación encontramos a Leda Cavallini, Lupe Pérez, Jorge Arroyo, Miguel Rojas, Ana Istarú, Melvin Méndez, Guillermo Arriaga, Víctor Valdelomar, Roxana Campos, Juan Fernando Cerdas, Alejandro Tosatti, Rubén Pagura, Wálter Fernández, y Arnoldo Ramos. Aquí se hace importante realizar dos señalamientos: el primero es que encontramos aquí de forma más evidente la presencia de dramaturgas dentro de esta generación que como indica Fumero:

(...) ha marcado una renovación escénica al incorporar nuevas problemáticas como son: la dignidad humana, las reivindicaciones y las relaciones de género, la violencia familiar, la libertad y la justicia social, entre otras. La renovación se encuentra, a su vez, en la introducción de nuevas técnicas y lenguajes los cuales ofrecen una conversación con asuntos al mismo tiempo pertinentes y universales. (Fumero, p. 87)

El segundo señalamiento es que no propone dentro de esta generación a la autora María Bonilla, posiblemente debido a lo problemático que resulta considerarle dramaturga al realizar este trabajo desde o al menos a la par de su rol de directora (dramaturgia escénica)

siendo que, además de su trabajo como artista, a la vez fue maestra de algunos de los dramaturgos y las dramaturgas en mención. También se hace necesario evidenciar que acorde con las observaciones de Fumero, Bonilla es sin duda una parte importante en esa renovación en técnicas y lenguajes dentro del teatro, según se verá en sus búsquedas estéticas y el enfoque feminista de su trabajo.

Si comprendemos el origen político y excluyente de nuestra dramaturgia de mujeres podemos analizar las propuestas de los discursos y contra discursos que le constituyen. El fenómeno estético feminista ha sido algo más estudiado en las artes visuales costarricenses pero la búsqueda de un discurso contra hegemónico feminista también se encuentra, como vemos, en el teatro costarricense. Sin embargo, el carácter efímero del teatro como práctica artística parece haber limitado las investigaciones mayoritariamente a su parte literaria y de esta, como hemos señalado a la alineada con el discurso político dominante.

En su trabajo doctoral en historia, *Arte, Identidad y género en Costa Rica: 1980-2000. Historia de la subjetividad femenina como praxis estético-política en disidencia con el discurso patriarcal*, Mandel, C. (2017) se propone, precisamente, la construcción de la subjetividad femenina como praxis estético política en el arte costarricense del periodo 1980-2000. Dentro de su investigación Mandel define la importancia que tienen el género y la memoria colectiva en la construcción identitaria nacional. Para establecer la tradición costarricense, Mandel determina que en el periodo entre 1880 y 1950 tuvieron un papel fundamental las relaciones de género y la redefinición de los modelos de familia en el proceso de transformación de la identidad nacional.

A través de la lente de la investigadora Eugenia Rodríguez, Mandel evidencia que dentro del proyecto hegemónico liberal establecido en nuestro país y su subsecuente construcción

identitaria, las políticas sociales implementadas tenían un énfasis de género para organizar un nuevo modelo de familia y nación donde se daba una exaltación del ideal de la maternidad científica, educando al pueblo costarricense con campañas que fortalecían la dualidad madre-esposa para la mujer e incorporaba de forma activa al movimiento de mujeres en estos procesos.

Este estudio resulta un antecedente contundente para la presente investigación pues observa en el trabajo de algunas artistas costarricenses el valor estético en la producción de un discurso feminista que mediante el arte presenta un posicionamiento político frente al discurso oficial. El corpus seleccionado por Mandel está conformado por artistas costarricenses y el marco histórico de su análisis permite extrapolarlo al trabajo de Bonilla pues abarca un paralelismo temporal con parte de su trabajo artístico.

Mandel, encuentra que, en las artes visuales, entre 1980 y el año 2000, el cuerpo femenino la sexualidad femenina y la relación entre imagen y palabra son los núcleos fundamentales de trabajo para artistas y propone sus producciones estéticas (en este caso: performance, fotografía, video y grabado) como espacios de disidencia frente al discurso patriarcal. Este posicionamiento, según la autora, encontró algún amparo en la institucionalidad costarricense, quien abrió espacios a las artistas entre 1980 y 1990. Estos señalamientos que realiza la autora son consecuentes con la investigación de Fumero (2007) con respecto a la problematización las políticas estatales por parte de esta generación de artistas.

Ahora bien, la determinación de los antecedentes en el momento de relevo entre la generación llamada “De la nueva ola”, como menciona Fumero (2007), y la actualidad, en cuanto al paradigma político constituye la referencia inmediata de la dramaturgia contemporánea. Luis Lázaro (2014), en su artículo *Mito, género y empresa tres imágenes*

originarias de la dramaturgia contemporánea costarricense ubica lo contemporáneo como un fenómeno de posicionamiento en el tiempo presente para dictaminarle como arcaico, ya que el ser contemporáneo mira el presente desde lo oculto, según expone, desde lo que no ha sido identificado, desde un lugar marginal de incerteza.

Asimismo, encuentra fundamental para estudiar la dramaturgia costarricense contemporánea conocer su origen, su historia y al investigar al respecto resume tres puntos que aunque algo fragmentados arrojan algunas luces a la presente investigación y son: primeramente, que no encuentra un mito fundacional para el teatro costarricense, es decir no encuentra un elemento constitutivo a nivel identitario para nuestro arte escénico; en segundo lugar expone que la escritura de mujeres fue tardía para el teatro costarricense, apunte que es algo cuestionable ya que no se detiene a identificar qué entiende por tardío y/o las causas de este aspecto y en tercer lugar ubica el surgimiento del teatro costarricense en respuesta a una necesidad política y de espectáculo más que en relación a una dramaturgia nacional.

En esta misma dirección, se encuentra la investigación del escritor nacional Rodrigo Soto (2014), *Lo siniestro y el cambio de modelo político en Costa Rica: tres obras teatrales de autoras contemporáneas* que propone un análisis a tres obras de dramaturgas costarricenses contemporáneas (Morera, Barrionuevo e Istarú) desde el concepto de “lo siniestro” planteado por Freud y Schelling y “el mito de la excepcionalidad costarricense” propuesto por el autor y fundamentado en el imaginario nacional dentro de los discursos nacionalistas, y encuentra en las tres autoras estudiadas un discurso anti hegemónico nacional construido.

El concepto de lo siniestro en Freud implica lo simbolizado en la realidad porque no puede ser enunciado, es decir funciona para significar aquello que sale a la luz y aún siendo familiar o cercano genera extrañeza, lo que no puede decirse pues debería permanecer oculto. Desde este des ocultamiento de algo indecible vinculado al contexto nacional, Soto concluye:

De modo pues que podemos aventurar, a modo de conclusión, que a inicios del siglo XXI lo siniestro se constituye en una de las formas por excelencia para simbolizar la crisis y el cambio de modelo político vivido en Costa Rica en las pasadas dos décadas. (Soto, 2014, p. 27)

Tanto Lázaro como Soto, coinciden en ubicar la presencia de la dramaturgia femenina en un lugar marginal que mira en silencio y expone a través de simbolismos el horror político del contexto nacional y su devenir en la Costa Rica actual; la dramaturgia femenina aparece para evidenciar la crisis tanto política como identitaria.

Por ello, interesa en esta misma línea de visualización del trabajo artístico de la mujer frente al discurso patriarcal, ubicar el papel de la mujer en la escritura dramática, es decir la mujer como productora del discurso en el teatro. Al respecto la dramaturga e investigadora Ailyn Morera (2006) en el artículo *La escritura femenina. Deconstruyendo imágenes* aborda la construcción de imágenes femeninas planteadas en discursos contra hegemónicos en la dramaturgia femenina costarricense desde finales de los 50 hasta los años 90. Contrapone las imágenes femeninas escritas por los dramaturgos Ricardo Fernández Guardia, Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski, expuestas por una investigación de la cineasta y escritora María Lourdes Cortés, que se centra en cuatro obras donde se presentan imágenes femeninas “conformistas”, acorde con el estereotipo cultural.

Esta autora, plantea la importancia de valorar el mérito del trabajo de la dramaturgia femenina en la construcción de un discurso trasgresor en respuesta a la construcción hegemónica de la mujer como objeto o pertenencia, donde la opresión y el abuso han estado al servicio del poder y han logrado incluso silenciar sus gritos, o bien ocultar o invisibilizar sus denuncias como en el caso de las dramaturgas.

En esta visualización de la producción femenina que hace Morera (2006) tampoco aparece el nombre de María Bonilla, probablemente porque se considera su trabajo, como se propuso anteriormente, más como directora escénica o como novelista que como dramaturga a pesar de que su trabajo presenta, en muchas ocasiones, esta dualidad escritural-escénica.

Ahora bien, en cuanto al discurso contemporáneo en la dramaturgia de mujeres, Fumero (2008) en su artículo *Femineidades emergentes, a propósito de emergencias: dramaturgia contemporánea emergente*, identifica en su estudio a tres textos de autoras contemporáneas (Picado, Amador y Cervantes) “la necesidad de re-articular la construcción de las subjetividades contemporáneas con las interpretaciones del pasado reciente y la construcción de la memoria, en este caso vinculada con la historia social” (Fumero, 2008, p. 85).

Fumero apunta la aparición en estas obras contemporáneas de temas y preocupaciones tratados desde 1980, como el aborto, la escisión cuerpo-ser, la mujer como víctima, pero introduce el concepto de subjetividades y la idea del cuerpo como espacio escénico, donde puede ser adquirida su apropiación, lo cual visitando la visión de Soto es una herramienta de luz en lo indecible, es la presencia de lo siniestro, siendo emancipada en forma de metáfora escénica, según expone Fumero.

Si bien se encontraron estas investigaciones, aunque breves, bastante esclarecedoras, se puede afirmar con seguridad que la dramaturgia contemporánea costarricense de mujeres es un campo poco estudiado, con una gran importancia dentro del medio teatral costarricense, en tanto procura una búsqueda propia del ser costarricense desde una posición vulnerable y preocupada por enfrentar un contexto aniquilador de verdades pero donde lo siniestro late y aparece en forma de pulsión en la escena nacional.

Del mismo modo se evidencia una problemática que es clave para los estudios teatrales y es que como es un fenómeno de la presencia, no es el teatro lo que normalmente se estudia, sino la literatura asociada a él, con el agravante de que, como se ha visto, históricamente en Costa Rica y hasta hace pocos años, se han preservado los textos teatrales alineados con el discurso oficial, razón por la que en apariencia hay, tradicionalmente, poca dramaturgia de mujeres, un teatro posiblemente siniestro.

1.4.2 La poética feminista: teoría y estética

Para construir este marco en el que se mueve nuestra idea de feminismo, siempre en relación con la poética, se revisaron varias teóricas que se consideran relevantes para la investigación.

1.4.2.1 Teoría feminista

1.4.2.1.1 Julia Kristeva

En el texto *Semiótica* (1981), Kristeva propone una teoría general de la significación que toma como punto de partida los fundamentos básicos de la teoría estructuralista que hacen posible la descripción sistemática de la interacción social y simbólica dentro de cada práctica significativa, a la vez que logra trascenderlos para dar cuenta de la localización tanto social como corporal del lenguaje.

Kristeva, trabaja sobre cuatro ejes fundamentales con los que desarrolla esta lectura del lenguaje:

- a) “Trabajar la lengua implica necesariamente remontarse al germen mismo en que apuntan el sentido y su sujeto” (Kristeva, 1981, p. 8). Kristeva propone un desplazamiento del significante en contraposición a la idea de un significado que preexiste al código. En este sentido plantea el concepto de significancia: “Designaremos por significancia ese trabajo de diferenciación, estratificación, y confrontación que se practica en la lengua y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa, comunicativa y gramaticalmente estructurada” (p. 9).
- b) Con respecto al sentido del texto manifiesta que el lenguaje no es únicamente custodio del texto comunicativo, es decir no basta con representar o significar lo real, sino que participa de la transformación de lo real. Para Kristeva existe de forma implícita un gesto revolucionario en el proceso de significancia: “(...) el sentido dicho y comunicado del texto habla y representa esa acción revolucionaria que lleva a cabo la significancia, a condición de hallar su equivalente en el escenario de la realidad social” (p. 10). En este trabajo de la significancia esta autora encuentra el establecimiento de una especie de archivo de donde se nutre este trabajo con el sentido:

Ese trabajo, justamente, pone en cuestión las leyes de los discursos establecidos, y presenta un terreno propicio donde pueden hacerse escuchar nuevos discursos.” (...) El texto pues está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas y hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso. (p. 10-11)

- c) (...) el texto impide la identificación del lenguaje como sistema de comunicación del sentido, con la historia como un todo lineal (p. 15). Propone al texto como el objeto que permite “(...) leer una historia estratificada: de temporalidad cortada, recursiva, dialéctica, irreductible a un único sentido y formada por tipos de prácticas significantes cuya serie plural no tiene origen ni fin” (p. 15).
- d) “(...) el texto se convierte en el terreno en que se juega, se practica y se presenta la refundición epistemológica, política y social” (p. 19).

El lenguaje ese desconocido (1987) de Kristeva, por su parte, presenta una variante metodológica para enfrentarse a la pregunta por el lenguaje y es el planteamiento de cómo ha sido pensado el lenguaje para comprender las variantes históricas que ha tenido en relación a su contexto, proponiéndose estudiar al lenguaje como sistema y práctica (funcionamiento).

Otro texto al que se recurrió: *Sentido y sin sentido de la revuelta* (1998), propone la “revuelta” como una puesta en crisis que es íntima de los ordenamientos sociales dominantes, es decir que las transformaciones sociales, culturales y políticas se dan a través de un cuestionamiento del propio sujeto. Este cuestionamiento tiene, en una de sus formas el de la poesía, donde en el campo semiótico del que se hace cargo promueve la irrupción

de lo abyecto, que logra la transformación cuando trasgrede los límites del orden simbólico imperante. De aquí que los desplazamientos se dan en las dos direcciones íntima y social a la vez.

Se encuentra que la articulación entre la lectura de Kristeva y el tema de la construcción histórica, política y social de la sexualidad es importante para la presente investigación en el sentido que se buscará comprender lo feminista a partir de la lectura del contexto específico en el que surge y no a través de una categoría esencialista como lo femenino, esta idea se trabajará a partir de las exposiciones de la crítica literaria feminista Rita Felski, como sigue.

1.4.2.1.2 Rita Felski

En el libro *Beyond Feminist Aesthetics*, Felski (1989) ofrece un análisis del desarrollo de la escritura feminista, principalmente de las décadas de los 70's y 80's moldeados por los cambios ideológicos iniciados por los movimientos feministas correspondientes, estableciendo una dialéctica entre literatura y práctica social. De tal forma, rehúye de las presuposiciones de una estética reflexiva para plantear una dialéctica entre teoría y práctica literaria feminista en un intento por demostrar la complejidad de esta interacción. Este libro brinda un recuento crítico de la teoría literaria feminista estadounidense y europea (hasta 1989), apartándose de los paradigmas feministas literarios dominantes para exponer su adhesión a las condiciones sociales e históricas.

Siguiendo esta línea, el artículo, *Telling time in feminist theory*, Felski, (2002), revisa de forma inyectiva el papel de las críticas literarias feministas proponiéndolas como “críticas

mordaces de la crisis como metáfora organizativa”. Asimismo, halla en estas posiciones un fetiche de “lo nuevo” que considera se encuentra anclado a una lógica edípica donde el pasado es un enemigo a vencer. A partir de estas manifestaciones, Felski argumenta que cuatro maneras de mirar el tiempo y dialogar con el concepto de tiempo dan forma y circunscriben al pensamiento feminista: el tiempo como redención, el tiempo como regresión, el tiempo como repetición y el tiempo como ruptura.

1.4.2.2 Estética feminista

Ecker, G. (1986) en el libro *Estética Femenina* propone un recorrido histórico por algunas posiciones feministas, desmarcándose del bando esencialista. La autora valida la pregunta por lo femenino en las expresiones artísticas de las mujeres a partir de la relación entre arte y subjetividad, proponiendo al arte como un campo privilegiado en el orden simbólico ya que nos permite estudiar al sujeto “in progress”.

Ecker, propone reflexionar frente a lo femenino para permitir un abordaje feminista de las manifestaciones artísticas, pero reconociendo lo problemático de esta propuesta. La autora señala la necesidad de concientizar la importancia de la paradoja que aquí se evidencia “no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscándolo.” (p.18), y continúa “La palabra feminista indicaría un compromiso relativo al momento histórico, con sus necesidades específicas” (p. 18). El libro aborda esta problemática desde diferentes campos del arte: arquitectura, literatura, cine, música, etc.

La propuesta de Ecker apoya la pregunta por lo femenino a la vez que arroja algunas luces sobre las posibilidades de enfoque en la relación entre la construcción de la subjetividad y

la pregunta por lo femenino en el arte que son de vital importancia para la presente investigación.

En Costa Rica, se encuentra la investigación *Arte, identidad y género en Costa Rica: 1980-2000. Historia de la subjetividad femenina como praxis estético-política en disidencia frente al discurso patriarcal*, donde Mandel (2017), establece a partir de su análisis: a) A la artista costarricense Emilia Prieto como “una precursora de la disidencia de identidad respecto al discurso cultural dominante (...)” (p.513). b) El cuerpo femenino, la sexualidad femenina y la relación imagen y palabra como núcleos fundamentales en las producciones estéticas de las artistas costarricenses de performance, fotografía, video y grabado entre 1980 y el 2000; y c) que entre 1980 y 1990 en Costa Rica la institucionalidad, pública y privada, abrió espacios a las artistas, lo cual impulsó su posicionamiento de disidencia frente al discurso patriarcal.

El abordaje de Mandel se considera vital para la presente investigación ya que representa un antecedente en cuanto a la exploración estética feminista en Costa Rica y brinda un complejo marco histórico-político de la conformación del discurso hegemónico dominante en Costa Rica y la construcción identitaria costarricense, encontrando una relación compleja entre género, memoria colectiva y producción de sentido en las artistas costarricenses entre 1980 y 2000, periodo correspondiente con la producción artística de Bonilla.

Asimismo, en el artículo *La dramaturgia costarricense ¿contemporánea? escrita por mujeres: un balance historiográfico del periodo 2000- 2017*, Amador (2019), posiciona a la dramaturgia costarricense escrita por mujeres en este periodo como un cuestionamiento estético feminista, es decir donde la escritura teatral se pregunta por el papel de la mujer en

la producción o construcción de sentido. Amador encuentra algunas investigaciones de la dramaturgia costarricense escrita por mujeres donde se evidencia la construcción simbólica como apropiación de elementos teórico- culturales que se construyen en disidencia con el poder o el discurso dominante, en la misma línea que sugiere Mandel. Este estudio de Amador construye un marco referencial sobre el abordaje de la dramaturgia costarricense escrita por mujeres entre 2000-2017, periodo de tiempo que comprende la escritura de las tres obras del corpus.

1.4.2.3 Poética feminista

Gilbert y Gubar (1998), en *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, realizan una interpretación de la literatura producida por mujeres en el siglo XIX, donde identifican que esta tradición literaria está marcada por “(...) Imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes (...)” (p. 11). Encuentran aquí una constante: que las autoras de este siglo viven un encierro literal (como experiencia vital) y simbólicamente (en su producción literaria); a partir de este elemento proponen la creación literaria de esta época como un “impulso femenino común hacia la lucha para liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad” (p. 12).

Proponen el abordaje de la historia literaria desde algunos críticos fenomenológicos (Bachelard, Beauvoir, Miller, etc.) como una descripción tanto de la experiencia que genera la metáfora como la metáfora que crea la experiencia. La relación poética- autoría es

problematizada a través de la lectura de varios teóricos como Hopkins y Said, entre otros, para cuestionar el significado de ser mujer escritora en una cultura donde la autoridad literaria es abierta o encubiertamente patriarcal. La escritura de las mujeres del siglo XIX como un acto catártico y siniestro parece establecer, al menos y con fuertes críticas, un antecedente de estudio de la tradición poética feminista en la literatura.

Por otro lado, en la tesis, *Un mapa del cuerpo femenino y su deconstrucción en las artes visuales contemporáneas*, Mandel, C. (2006) aborda el cuerpo femenino en las artes como un campo problemático. Para ello utiliza la antropología, la historia y las teorías feministas desde un enfoque deconstructivista, destacando los bordes desde donde construyen sus obras las artistas de su corpus (Regina Galindo, Mariadela Díaz, Rebeca Alpízar, Rocío Con, Adela Marín, Cecilia Paredes, Lucía Madriz, Priscilla Monge y Karla Solano.), Mandel, termina por identificar en estas artistas el uso del cuerpo femenino, como un espacio de resistencia frente al discurso hegemónico. Es decir, que en la poética de estas artistas se ubica al cuerpo como construcción de la subjetividad y en la producción de discurso, vale destacar que Mandel apunta la socavación de toda noción esencialista para analizar la búsqueda feminista de estos trabajos.

Esta visión de la autora frente a estas artistas resulta oportuna para el presente trabajo ya que constituye un antecedente valioso en el estudio de la poética y la estética de artistas costarricenses desde la variable feminista. Así mismo, la autora repara en cuanto al caso específico de algunas artistas costarricenses, que su uso del cuerpo performativo es capaz de producir desde los bordes (márgenes) para construir una nueva racionalidad; esta observación de Mandel parece relevante también pues identifica una operación política de la estética al trabajar al borde del discurso dominante y éste proceder parece al menos

cercano al percibido, al menos como hipótesis inicial, por parte de la estética del *collage* en la obra de María Bonilla.

Fernández, A. (2017) en el texto *Las Prosopopeyas de María Velasco (Auto ficción y Teatro)* se cuestiona sobre la manera en que la autoficción contribuye a la construcción común de patrones discursivos en la escena. La autora relaciona algunas investigaciones en torno a la narrativa de la autoficción con las teorías contemporáneas de la representación del yo. Fernández realiza este análisis a partir del estudio de la artista escénica María Velasco, que a su vez es estudiosa de la obra de Angélica Lidell, donde ubica su principal influencia.

Mediante la conceptualización de: el “yo” como prosopopeya, la relación entre la identidad y la autoficción, el cuerpo como espacio social, la intimidad expuesta al otro, la relación entre épica y poética, la estructura fragmentaria, el ensamblaje y la reiteración como propuesta estética, los monólogos, la palabra como antecedente de lo real, la ruptura con la tradición; Fernández (2017) profundiza en el modelo dramaturgico de María Velasco como “una forma de estar en el mundo y de reinventar la propia historia. En femenino” (p. 17). A pesar de que esta visión pueda parecer un tanto esencialista, la intención de la autora es ubicar las prácticas artísticas como posiciones de lo político y es en ese entendido que sus categorías de análisis parecen útiles a la presente investigación.

1.4.2.4 La poética de María Bonilla

Bonilla (2012) en el texto, *La Novela Femenina Contemporánea: la reescritura del imposible en la erótica de la invisibilidad y el silencio, estaciones de un viaje hacia uno*

mismo, ensaya sobre varias autoras de novelas escritas entre 1980 y 2010, a partir de la encarnación de la propia fantasmagoría, como acto político. Propone Bonilla que las operaciones poéticas de las autoras de su corpus, construyen una reescritura del imposible, dado por la reconstrucción de la identidad de mujeres transterradas en un mundo de desterrados. La metáfora es la de la fractura del mundo, donde el exilio es un estigma dado por el hecho de ser mujer y habita en el cuerpo femenino.

Bonilla realiza su análisis desde las implicaciones del contexto para la creación artística de las mujeres: su relación con el lenguaje, su visión del poder, las construcciones sobre el cuerpo, la sexualidad femenina como fuente de maldad, el espejo, la locura, el suicidio, el amor, la memoria, las construcciones de temporalidad, la autoficción, etc. Estas unidades analíticas pueden ser útiles para valorar su propia construcción poética.

En el artículo, *La escritura de sí el autorretrato: ser arqueóloga de una misma*, Bonilla (2014) propone su trabajo artístico, de forma metafórica, como una búsqueda arqueológica. Bonilla aborda su camino construido junto al de la fotógrafa costarricense Ana Muñoz, como una oportunidad de deconstruir- reconstruir su historia como mujeres costarricenses del cambio del siglo XX al XXI.

En el texto describen cómo han trazado este camino de teatro y fotografía desde la experiencia de la escritura de sí. De este modo, explican cómo el carácter auto referencial que constituye su poética advierte un proceso de constitución de su identidad en tanto sujetos contemporáneos. Amparadas en distintas visiones sobre la conformación del sujeto en oposición al objeto y los discursos del poder, el texto construye un borde desde donde leer la búsqueda artística de estas autoras como “escenobiografías” y “fotobiografías”, sobre esta búsqueda estética mencionan:

(...) este proceso arqueológico nos significa salir de la liminalidad, poniendo en imagen y palabra los trayectos internos de nuestras biografías, hablando en primera persona, como sujetos y no como objetos, recuperando así (...) nuestra condición de partes significantes y activas en el universo y la herida del discurso. (p. 162)

El tratamiento sobre el discurso dominante occidental y el papel del arte o la creación artística frente a éste atraviesan el artículo, posicionando su búsqueda desde autores o autoras de diversas disciplinas que cuestionan o procuran romper con este discurso. En este sentido, la reconstrucción de un tiempo pasado, en tanto posibilidad narrativa o expresiva en general, parece permitir mayor claridad al abordar un presente inestable y un futuro incierto en la vinculación que hacen estas artistas con su poética.

Así mismo, al valorar su proceso de creación como artista, Bonilla (2015) en la conferencia *Cartografía de una creación* explica: “En mi caso y dado que una de las necesidades artísticas más imperiosas de las mujeres es incluirse en la producción de significado de la humanidad ha sido marcada por el deseo y la obligación de hacerme cargo de mi voz como sujeto femenino” (s.p.). Propone Bonilla que, dentro de la construcción escénica, la relación que se establece entre lo estético y lo ideológico está dada por la articulación que el lenguaje, en este caso simbólico, faculta en el proceso de creación.

Las operaciones poéticas de Bonilla, según elabora en esta conferencia, tienen una relación directa con el contexto, es decir, ella misma inscribe sus construcciones estéticas como posiciones políticas en relación directa con una tradición. Bonilla caracteriza su teatro mediante la construcción de dramaturgia sobre la escena, exploraciones temáticas de la

imagen femenina, el amor, la muerte, la guerra, la espera, la soledad, pero donde la construcción de la identidad femenina ha tenido principal importancia, del mismo modo, plantea la relevancia que para ella adquieren las fusiones entre teatro, poesía, danza y otros lenguajes vertidos sobre la escena. Estas características junto con su búsqueda en cuanto al tema de la memoria y el carácter efímero del tiempo la llevan al trabajo con el ámbito estético y la conceptualización de lo contemporáneo.

1.4.3 El collage: historia, conceptualización y artes escénicas.

a) Antecedentes del collage (origen y conceptualización)

De Micheli, M. (2002) en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, brinda una mirada crítica y minuciosa sobre la ruptura generada en el arte hacia el siglo XX. Ubica las motivaciones de las distintas vanguardias de la época (mayoritariamente en manifestaciones de artes plásticas) otorgándoles validez histórica más allá de las cuestiones meramente estéticas. El planteamiento del autor es muy enriquecedor para la presente investigación ya que da una perspectiva crónica, histórica, política y poética de las diferentes vanguardias del siglo XX por lo que estudia los problemas en la cultura, concepciones de mundo y la percepción individual que se dan en esta transición moderna y que son fundamentales para comprender y conceptualizar el *collage*.

De Michelli (2002), hurga en los manifiestos y otros documentos hilando las influencias entre los artistas y sus posiciones, con respecto a las luchas sociales y su relación con la

realidad y el mundo, a la vez que revela sus poéticas y conceptualizaciones, errores, desesperaciones y descubrimientos.

El problema moderno en el arte que es el de su autonomía; donde se propone que la obra es un ente en sí con leyes propias, pero donde esta nueva “realidad” dada por la obra no niega su origen, sino que lo confirma. Esta posición aunada a la tendencia a la superación subjetiva de la objetividad, los distintos abordajes de la realidad y del arte construidos por naturalistas, impresionistas, cubistas, surrealistas y dadaístas nos ayudarán a comprender el fenómeno *collage* con “vanguardista” amplitud incorporando a sus límites el fotomontaje, los objetos dadás, la “pintura de la inmundicia” dadá, el trompe-l’oeil surrealista, las imágenes surrealistas y otras manifestaciones que entran en esta conceptualización.

Hopkins (1997) por su parte, en el artículo *Modernism and the collage aesthetic*, analiza la correspondencia de la estética del collage con los avances tecnológicos de la Modernidad (la luz eléctrica, el teléfono, transporte) y sus consecuencias en la visión del mundo. Plantea, por ejemplo, que la yuxtaposición de lugares resultante de estos avances genera la idea de un viaje como un collage y ya no como un proceso. En cuanto a las comunicaciones, las posibilidades han generado que podamos fácilmente establecer conexiones entre unidades aparentemente disyuntivas. Sostiene Hopkins que la estética del collage no lleva implícita una propuesta de contenido o enfoque moral, sino que es consecuente con la visión que tenemos del mundo. Hopkins define el collage como una posición filosófica, una actitud estética que puede impregnar cualquier medio expresivo.

Así mismo, Banash (2013) en el texto *Collage culture: readymades, meaning and the age of consumption*, propone al *collage* como una respuesta dialéctica a la omnipresencia de la forma como se desarrolló a través de la sociedad de consumo. Para Banash, los artistas del

siglo veinte acudieron al *collage* para dialogar con la nueva cultura del consumo, para resolver el problema del significado en un mundo *readymade*.

Banash coloca al collage en la categoría de vanguardia del siglo XX, ya que la vanguardia sugiere todas las operaciones del collage: fragmentación, ensamblaje, la ruptura, etc. “En todos los campos del siglo XX, parecía que había una vanguardia fragmentando viejos conocimientos, re ensamblando nuevas formas y afectando profundamente la vida cotidiana” (Pp. 263) La inclusión del collage como estética del siglo XX, en respuesta a los cambios provocados por la cultura del consumo y la comunicación y la producción en masa, argumenta Banash, trasciende la perspectiva artística y se convierte en la aproximación al conocimiento de las nuevas sociedades propuestas.

Finalmente, Simó (2014) en el texto *Los lenguajes visuales de la Modernidad: collage, assemblage y montaje*, realiza un recorrido conceptual de las operaciones relativas al collage y su pertinencia como construcciones de la Modernidad por cuanto los artistas llevan la realidad a la pintura sin imitarla. Asimismo, a través de la lente del filósofo Walter Benjamin (1892- 1940) Simó toma dos ideas que pueden ser de gran utilidad para la presente investigación:

- 1) La transmisión de la cultura alta y baja como un acto político contra un conocimiento histórico mítico y el collage, assemblage y el montaje como estéticas de esta posibilidad discursiva.
- 2) La relación que encuentra de estas técnicas (collage, assemblage y montaje) con la intención brechtiana del distanciamiento en procura de realizar operaciones con la conciencia mediante la interrupción del flujo consciente para colocar un discurso.

Autores como Hopkins (1997), Banash (2013) y Simó (2014) ubican al cubismo como principal antecedente del *collage* dentro de las estéticas de la Modernidad. Banash lo expone como una apropiación cultural de la creación de sentido, Hopkins por su parte, propone al collage como la tendencia filosófica de la Modernidad y Simó procura una delimitación técnica del collage respecto a la del assemblage y el montaje como recursos inscritos en este mismo periodo desde su potencia como recursos estéticos y a la vez políticos.

b) El collage escénico

Miguel Sabido (2009), en su libro *El Collage Teatral*, define el *collage teatral* como la operación estética de montaje o ensamble de diversos tipos de materialidad en la escena. En el breve recorrido que realiza para su conceptualización propone que el *collage*, en el Teatro Mexicano fue la herramienta que dio cabida a la apropiación metafórica de la imagen en el momento de transición de un teatro texto centrista, a un teatro más iconográfico, donde la imagen está por encima de la palabra. Sabido es el único autor que se encontró que trabaja puntualmente este concepto en el teatro, a pesar de que las operaciones de ensamblaje, montaje y collage son propias de un momento histórico como mencionan los autores que se abordaron anteriormente e influyeron a todas las manifestaciones artísticas.

En este sentido Copeland (2002) en el artículo *Merce Cunningham and the aesthetic of collage*, plantea al *collage* como técnica organizacional en las artes escénicas a pesar de que frecuentemente se le asocia únicamente con artes visuales y profundiza en este

argumento a través de la obra del artista y coreógrafo Merce Cunningham. Según Copeland los aportes más evidentes en cuanto a la danza, en las propuestas de Cunningham son relativas a sus operaciones con el espacio, por cuanto crean diferentes relieves y la difusión de los límites de las coordenadas adelante-atrás, adentro-afuera resultando en la “descentralización” del espacio.

Ambos textos aportan un marco suficiente para establecer algunas de las principales características del *collage* en las artes escénicas y su conceptualización para abordarle como operación estética en el teatro.

1.4 Marco Teórico

En Costa Rica entre 1980 y el año 2000 las propuestas estéticas de las artistas en performance, fotografía, grabado y video se ven como espacios de disidencia frente al discurso patriarcal, según Mandel (2017). La presente investigación considera que esta afirmación es extensiva al campo teatral, al menos en el caso de la artista María Bonilla.

El cuerpo de la mujer, la sexualidad y la implementación de la imagen como texto, en el eje representacional del arte, dotan de una connotación política a las experimentaciones conceptuales, técnicas y estilísticas de las artistas, según apunta Mandel:

Las prácticas estéticas como actividades ligadas a la experiencia personal promueven la aparición de nuevos modos de sentir e inducen a la creación de nuevas formas de subjetividad política como una experiencia estructurada sobre una distribución de lo sensible, sobre las diferentes maneras en que, en cada época, se visibiliza, se escucha o se puede decir. (Mandel 2017)

Esta consideración de Mandel de las prácticas estéticas de las artistas en términos políticos, amparada en el pensamiento del filósofo Jaques Rancière, es de principal interés para esta investigación. De esta manera se pretende construir la poética escénica feminista, para fines del presente estudio como un lugar de producción, una forma de enfrentarse al discurso hegemónico desde la escena.

En las prácticas artísticas, podemos encontrar la articulación entre los modos de ser en el mundo a la vez que se proponen otras posibilidades o alternativas al discurso hegemónico y sus patrones de pensamiento ético y estético. Es decir, se plantea que la relación entre la estética y la poética en este caso, está inscrita en el campo de lo político. Para comprender

la relación entre la estética *collage* y la poética escénica feminista parece, entonces, fundamental el pensar estas prácticas como disidencia de un discurso dominante. Para comprender este marco valorativo, en el que este estudio adquiere sentido, es necesario definir cómo se trabajarán el concepto *collage* y las implicaciones que tiene este planteamiento estético desde sus orígenes a nivel del pensamiento y de la construcción del discurso y la *poética escénica feminista* como constructo conceptual para nuestros propósitos.

1.5.1 Principio collage y conceptualización

El marco en el que surge el *collage* es la ruptura de los valores decimonónicos y de la unidad espiritual y cultural. En esta coyuntura, la realidad se convirtió en el problema central en la producción estética, según expone De Micheli (2002). Otro problema moderno imprescindible para comprender el *collage* es el planteamiento de la autonomía del arte: “(...) el cuadro es un ente en sí, con leyes absolutamente propias. Por otra parte, esa nueva realidad no niega las relaciones de origen, sino que las confirma” (De Micheli, p. 182). Es decir, que podemos establecer que el *collage* involucra un proceso de destrucción del origen en tanto materialidad e integra el fragmento o material en un nuevo ente. No obstante, el fragmento o material entra a jugar las reglas del nuevo ente (*collage*) con la carga de sentido de su origen y es de esta manera que confirma sus relaciones de origen, como plantea De Micheli.

Otro aspecto a contemplar, para construir el marco *collage* es la tensión existente en el arte, durante el siglo XX, en la relación entre forma y contenido. Algunas elaboraciones

artísticas van a seguir las ideas hegelianas donde la preexistencia de la “idea” es la que articula esta relación, priorizando así el contenido sobre la forma. Es decir, “la realidad-contenido, al actuar con su prepotente empuje dentro del artista, determinaba también la fisionomía de la obra y su forma” (De Micheli, 2002, p. 21). Por otro lado, se encuentran valoraciones distintas de esta relación (forma-contenido) como para De Sanctis: “la forma no es una idea, sino una cosa, y, por ello, el poeta tiene ante sí cosas y no ideas” (De Micheli, p.21).

Respecto a la proliferación de manifestaciones artísticas resultantes del *collage*, Marchán (2012) propone que:

En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del “*principio collage*” como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. El lugar ocupado hasta ahora por la “abstracción”, en cuanto principio que no imita la realidad y sus ilusiones, sino que la instaura, está a punto de ser sustituido por el collage. (...) A partir de ahora, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte (...) El collage insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro y una elaboración de los mismos en este contexto. (p. 241)

Podemos decir, que el *collage* es un principio o categoría artística, que procura la instauración de la realidad, de una parte de la realidad, desde una operación de descontextualización de uno o varios fragmentos que no pertenecen al contexto del ente

resultante. Pero para precisar nuestra definición de lo que se entenderá en adelante como *collage* requerimos revisar algunas de las implicaciones de este término en el contexto de las diferentes vanguardias que se valieron de él, ya que el concepto parece amparar a gran diversidad de manifestaciones artísticas.

Podríamos organizar algunos antecedentes de las vanguardias artísticas que son vinculantes para el estudio del *collage* como sigue:

- El cubismo como antecedente le coloca como tendencia a la superación subjetiva de la objetividad.
- También en esta línea (predominio de la subjetividad) la relativización de la verdad es un tema que le es inherente. La verdad cubista constituye una superación del realismo: “la verdad está más allá del realismo” y el artista consigue captarla sólo a través de la estructura interna.
- La noción cubista del espacio, comprendido también como platonismo cubista:

(...) la idea del espacio material en favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en el que los objetos puedan abrirse, explayarse y superponerse, trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva “creación” del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual: una auténtica y verdadera operación demiúrgica. (De Micheli, 2002, p.184)

Esta comprensión del espacio y la apertura de los objetos y de las leyes que gobiernan la obra artística, claramente son los que establecieron el principio *collage*.

- El cubismo sintético que tiene como elemento base la reconstitución de la imagen del objeto disuelto definitivamente por la perspectiva. Explica De Micheli (2002) que, en el cubismo sintético, “el objeto ya no es analizado, desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resumen en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación” (p. 187). Este planteamiento del cubismo sintético recuerda la operación que realiza el *collage* con el contexto de origen de una materialidad que se integrará en el nuevo ente. Es decir, el fragmento u objeto se extrae de un contexto para sintetizarlo y jugar a partir de ese significado o sentido con las leyes del nuevo ente.
- La intuición eidética de Husserl: De Micheli (2002) sostiene que este planteamiento fenomenológico de Husserl de la intuición en los objetos o de las esencias ideales nutre la intención cubista de fijar todas las facetas, todos los momentos del objeto y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos con una intuición esencial. Proponemos esta idea como un antecedente importante del *collage*, ya que al extraer un objeto de su contexto original y someterlo a otro conocemos facetas nuevas de ese objeto, por ejemplo, su capacidad de relacionarse con objetos de otra dimensión, volumen, contexto, etc.
- El principio de simultaneidad dadaísta:

Los dadaístas consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como un principio dominante en la vida cotidiana. Aceptándola como principio en la vida y en el arte, acudieron al *collage* en todos sus géneros, pensando que el empleo de materiales no artísticos abocaría al “anti-arte”. (Marchán, 2012, p. 246)

- La conciencia objetual surrealista:

(...) la pintura surrealista parte de un principio básico, a saber, de la toma de conciencia de la “traición” de la conciencia de las cosas sensibles: las “cosas” ya no proporcionan ni emoción ni consuelo al hombre; están fijadas en la esclavitud de una sociedad equivocada, y ellas mismas son esclavas de la lógica convencional (...) (De Micheli, 2002, p.161)

Esta conciencia objetual es la que mueve a la pintura surrealista hacia el objetivo de subvertir las relaciones de las cosas para derrumbar la crisis de conciencia general.

Esta intención no es ajena al principio *collage*.

Del mismo modo que con el cubismo, Simó (2004) encuentra elementos de otras vanguardias de dónde bebe el *collage*. Según expone, encuentra una búsqueda que comparte el *collage* con el realismo del siglo XIX, desde Courbet, en cuanto a su propuesta de la heterogeneidad de la superficie plana del cuadro y la fragmentación aún desde el realismo. Simó plantea también que desde el inicio del tratamiento de la superficie pictórica y del dinamismo escultórico de los impresionistas se derivan los factores elementales que dan paso a esta nueva construcción artística (el *collage*). Tomando como base las exploraciones con el espacio de Cézanne, el cubismo aporta una intensión de relieve llano.

En síntesis: “El *collage* era una consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra como un objeto autónomo y estructurado.” (Marchán, 2012, p. 241). En Braque vemos subrayada su función referencial mientras que en Picasso el interés en cuanto al *collage* está ubicado en el fragmento objetual, por sus metamorfosis, y nuevas significaciones. Al respecto Simó (2004) expone el hallazgo de los cubistas Braque y Picasso en reestructurar el plano representativo:

Es la reintegración de la realidad otra vez, pero ahora bajo otros parámetros: los planes de representación que antes retrocedían ahora son proyectados hacia fuera, ahora nos encontramos en la dimensión del espectador, en la dimensión pública del lienzo. La introspección singular del artista ha dado paso al vocerío emergente de los materiales cotidianos, a la comunicación de masas. (Simó, 2004, p. 6).

Así mismo, Banash (2013), caracteriza la técnica del *collage* en dos acciones: seleccionar y arreglar, señala que estas acciones toman diferentes formas, pero son siempre reconocibles. Los artistas utilizan imágenes preexistentes o palabras y las plasman en un trabajo nuevo. En el mundo de la fragmentación se propone la estética de la fragmentación, en donde esta operación adquiere sentido en sí misma en la producción simbólica.

El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde el punto de vista semántico se acusa una preferencia por una alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa. (Marchán, 2002, p. 244).

Resumiendo, podemos advertir que el *collage* consiste en extraer un objeto o fragmento de su contexto (o realidad), privándolo de su sentido unívoco, para ubicarlo dentro de un nuevo contexto; mismo que se establece a partir de las relaciones entre los materiales allí ubicados para que gracias a su agrupación se construya un nuevo ente artístico con sus

propias leyes. Dicho de otra manera, el *collage* es un ente (objeto) o proceso (técnica o principio) formado a partir de la fragmentación y el montaje; y en él los materiales allí articulados reconfiguran su sentido a partir de su agrupación para construir un nuevo sentido. “De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos, símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad” (Marchán, 2002, p. 245).

El *collage* es un procedimiento demiúrgico de un ente con reglas autónomas a su realidad circundante que funciona por tensión de la relación forma-contenido, en el que se destruye una realidad o discurso existente para fragmentarlo y construir, con este fragmento y otros, una nueva realidad o discurso donde esta parte extraída asume la carga de sentido de su origen.

Este procedimiento artístico derivó en una multiplicidad de manifestaciones que serán revisadas a continuación: ready-made, objet trouvé, fotomontajes, trompe-l’oeil (trampantojo surrealista), “pintura de la inmundicia” (Dadá), los montajes (1941) de Heartfield, imagen surrealista, los ambientes objetuales, el happening (collage de acontecimiento), etc., son todos *collage*. A continuación, se aclaran algunos de estos conceptos para evidenciar que el principio collage les es común a todos y establecer entonces como guía teórica la noción de que *collage* es un principio o procedimiento como se definió anteriormente, para luego proceder a explicar algunos antecedentes *collage* en artes escénicas.

Papié collé cubista

El papié collé es una técnica collage en la que se utilizan retazos de papeles para generar relieves y texturas en las obras artísticas, según expone de Micheli (2002), en una reacción al pictoricismo para abordar una intensificación del color, pero evitando la pincelada. Los *papié collés* son trozos de distintos papeles, tapices, etc. Generaban según los cubistas un contraste entre verdad y artificio.

Découpage

“El découpage, palabra que significa literalmente ‘cortar’, representa el tipo de collage con un corte nítido y drástico, como en el trabajo de Matisse, Sonia Delaunay, Jean Arp y otros.” (Simó, 2004, p.15).

El ready made

Es un tipo de montaje objetual donde el objeto es despojado de su valor utilitario. En su elaboración sobre Duchamp como pionero del arte objetual y conceptual, Marchán (2012) elabora una tesis que se considera valiosa para esta investigación:

Duchamp acentúa la voluntad y decisión, la elección del creador que declara el objeto en obra de arte. De este modo produce una metamorfosis artística del objeto acostumbrado, fundamentando una expresión artística que se identifica con la apropiación más directa y completa de lo real. Y en esta operación se convierte en pionero del arte objetual y del conceptual, en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia y el mental de la elección y metamorfosis significativa. (p. 245)

En el *ready made* el objeto es extraído como recorte de la realidad para proponerle con un nuevo significado, de este modo, un ready made es un objeto que ha sido recortado y reinsertado en la realidad circundante generando una tensión entre lo real y la representación o el acto de representar.

El assemblage

“El assemblage está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar.” (Marchán, 2012, p. 250). La particularidad del assemblage es que no procura evidenciar el origen de los fragmentos que le conforman, más bien suele utilizar objetos o fragmentos destruidos o a medio destruir para estimular una significación particular en el o la artista o el espectador o la espectadora. Con frecuencia se relaciona al assemblage con una fase neo dadaísta del pop donde se advierte el interés por una especie de estética del desperdicio, en donde es evidente el interés por unir vida y arte.

Objet trouvé

Objet trouvé u objeto encontrado es un concepto propuesto por el surrealismo que se sirve del azar, planteando un objeto encontrado como obra artística. Continuando la tradición anti burguesa del dadaísmo y siguiendo su interés de una revolución del espíritu y la liberación individual, los surrealistas plantean el *objet trouvé* desconociendo el fin o utilidad del objeto para subrayar el gesto de la reunión alegórica en el encuentro del objeto con el sujeto, como apunta Marchán (2012, p. 246).

Objetos surrealistas

De Micheli (2002) utiliza la explicación de la imagen surrealista de Max Ernst que toma una declaración de Lautréamont: “(...) acoplamiento de dos realidades en apariencia irreconciliables en un plano que, en apariencia, no conviene a ninguna de las dos” (p. 163).

La imagen surrealista constituye una provocación al principio de identidad que se persigue con los objetos surrealistas. Cabe destacar que la intención de estos objetos no es más que huir de la preocupación formal, estimular la imaginación, la simbología sexual freudiana, no el proceso de la síntesis metafórica.

Trompe L'oeil (trampantojo)

El trampantojo es una propuesta surrealista de generar una ilusión para el ojo, una realidad aumentada o una sustitución de la realidad. Mediante la técnica pictórica u arquitectónica, aunque después se mezcla con el arte objetual, se genera una ruptura en un espacio real para intervenirle con otra realidad o con una intensificación de la realidad. El trompe l'oeil es, según De Micheli (2002) la más evidente faceta del problema surrealista de la relación entre sueño y representación. Aunque en arquitectura se utiliza como una técnica para generar espacios o transiciones entre ellos, los surrealistas lo utilizaban para pintar un cuadro del cuadro o para incidir en la realidad con un mural de su inconsciente, pero antes que ellos, los cubistas habían recurrido a esta técnica para proponer el cuadro-objeto, donde se introduce en el cuadro un trozo de realidad (objeto).

Fotomontaje

El origen del fotomontaje de Dadá, según De Micheli (2002), se atribuye a Heartfield (1914) y es constituido por unas postales compuestas de recortes de periódico y revistas “en las cuales imágenes contrastantes venían aparejadas con intenciones críticas y desmitificadoras (De Micheli, 2002, p. 145). En este caso los fragmentos vienen de la fotografía, lo que origina su nombre, pero también se puede encontrar como montajes de Heartfield, si se ve como el acto de “arreglar” de manera distinta los segmentos, sean fotografías o no.

Happening

El happening es un desbordamiento del arte de objeto para extenderse al acontecimiento. “(...) se desarrolla como un collage de sucesos con ciertos tramos temporales y ciertos espacios. (...) En el espíritu dadaísta, las transformaciones se llevan a cabo mediante el cambio, la yuxtaposición y el azar a través del espacio y el tiempo” (Marchán, 2012, p. 295).

El happening es en su estructura general un medio mezclado, pues su naturaleza no parece ser exclusivamente pictórica. Se considera importante separarlo de la acción teatral, puesto a que en él no se escenifica una acción, sino más bien es expuesto como un *collage* de materiales, una escenificación del material complejo, aunque ese material puede incluir acción humana y movimiento.

1.5.2 El collage en las artes escénicas, antecedentes y conceptualización

Dentro de estos cambios en el arte, el *collage* se considera una de las técnicas o estéticas artísticas más revolucionarias del siglo XX, por lo que se encuentran un sinnúmero de escritos que le definen o interpelan desde diversas perspectivas o campos del saber. Mayoritariamente, se relaciona este término con las artes visuales, pero como principio organizador o propuesta estética también se encuentra en otras manifestaciones artísticas. La multiplicidad encontrada en aplicaciones y concepciones sobre *el collage* alimentan la idea de que funcionó como ruptura en las teorías de la representación, ya que funciona como principio organizador para la música, la danza y el teatro.

Copeland (2002) realiza una revisión de la etimología del término *collage*, mencionando su proveniencia del francés *coller* que traducido literalmente indica pegar o agregar a una superficie. Esta operación es constitutiva para las formas escénicas donde los lenguajes no solo se integran, sino que se adhieren, esta maniobra sumativa de disciplinas y lenguajes son los que constituyen el collage en artes escénicas, como lo explica Copeland en el caso de la danza, puntualmente en el caso del artista escénico Merce Cunningham.

Copeland propone a este coreógrafo y bailarín (Cunningham) como uno de los más influyentes practicantes de esta técnica (*collage*) en la danza y encuentra en él una variedad sin precedentes en su vocabulario del movimiento. Explica que sus collages yuxtaponían algunas modificaciones del ballet, movimientos pedestres y también algunos movimientos de bailes de salón o baile popular. Esta implicación de lenguajes dentro de la propuesta de movimiento mediante una yuxtaposición y no de forma difuminada o suavizada es una de las nociones que se comparten con las artes visuales; es decir entran elementos de la cotidianidad, movimientos cotidianos sin aparente intención representativa, a jugar un valor

en yuxtaposición con movimientos de baile populares y otros más estilizados. Esta descomposición y fragmentación del movimiento son constitutivos de la técnica del collage en lo escénico, según propone este autor.

Ahora bien, con respecto al cronotopo, Copeland encuentra que el lugar que ocupan el tiempo y el espacio en artes escénica deriva en un potencial mucho más extremo en cuanto a las operaciones que el *collage* se plantea. El juego con las brechas entre el tiempo y el espacio, en artes escénicas, proponen un potencial mucho más amplio que el que se plantea en artes visuales, según lo mira este autor; ya que el juego de representación y anti-representación (o presentación) en artes escénicas nos llevan al ámbito de la realidad (cotidiana) directamente. Otro punto importante para el autor es el carácter anti ilusionista en cuanto al uso del espacio, que, en oposición al realismo, acentúa las posibilidades de variaciones de posicionamiento de los objetos en el escenario y su movimiento.

Ahora bien, llegando propiamente al ámbito teatral, el dramaturgo, director teatral, teórico de la comunicación e investigador, Miguel Sabido (2009), en su libro *El Collage Teatral*, lo propone como un factor que contribuye a originar el movimiento teatral del Teatro Universitario Mexicano de las décadas de 1960 y 1970. Puntualmente, expone las experiencias de Poesía en Voz Alta (teatro profesional) y Teatro en Coapa (teatro escolar) como las principales influencias para el auge del Teatro Universitario en México, por estar articuladas en la técnica del *collage* y cuyos principios permitieron dar paso a la autoría de la puesta en escena por encima de la autoría del texto literario.

Al respecto, Cruz (1990) en el texto *De la Poesía en Voz Alta a la Vanguardia Exhausta*, expone el nacimiento en 1956 del proyecto *Poesía en Voz Alta* auspiciado por la UNAM (Universidad Nacional de México) que se inicia con la idea de ser un recital de poesía, idea

que se descarta al considerarse anticuada y se decide “darle un espacio poético al teatro” (p. 12). El autor identifica este momento como uno determinante ya que se abrieron las posibilidades del teatro y lo instituyó como un espectáculo para los sentidos, incorporando sus investigaciones con las vanguardias artísticas de este periodo.

En este momento existía una atmósfera propicia para la ruptura del arte caduco; existían las condiciones para la experimentación de nuevas formas de expresión y había ya un público atento para recibir el nuevo lenguaje artístico. (...) México estaba dejando de ser la bucólica provincia, para convertirse en una urbe dispuesta a entender los escándalos vanguardistas. (Cruz, p. 13)

Cruz señala la intención de Poesía en Voz Alta por desarticular la ilusión del teatro hasta entonces tradicional y despojarle de artificios innecesarios. Agrega el autor a otros movimientos teatrales que se despertaron en el seno de la UNAM como Teatro en Coapa y que se estableció como un fenómeno escénico importante para articular el movimiento universitario mexicano como una renovación del lenguaje teatral:

La Universidad Nacional dio cabida a muchas corrientes y manifestaciones teatrales en las últimas décadas. Por esto, podemos observar cómo se desarrollaron otros movimientos en su seno; uno de ellos fue el Teatro en Coapa, animado por el dramaturgo y director Héctor Azar. Por su calidad e intensidad en el trabajo teatral, el movimiento organizado por Azar es otro de los fenómenos escénicos que habría que analizar. Sin exagerar me atrevería a afirmar que el teatro universitario en estas tres décadas (cincuenta, sesenta y

setenta) fue una de las experiencias más importantes del mundo. (Cruz, p. 15)

Cruz (1990) concuerda con Sabido (2009) en la importancia que estas iniciativas tuvieron para el Teatro Mexicano por dotarle de sentido a partir de la incorporación que daban de otros lenguajes y elementos escénicos propios como canciones, bailes, mensajes, pantallas, etc. Sin duda, según estos dos autores, la técnica del *collage teatral* potenció en México en los años 1950, 60 y 70, el desarrollo de un lenguaje autóctono pero acorde con su contexto global. “La proliferación de collages teatrales durante las décadas de 1950, 1969 (sic) y 1970 fue uno de los factores que propiciaron que en el seno de la UNAM se produjera uno de los movimientos teatrales más importantes en la historia de México” (Sabido, p. 53).

Sabido (2009), define el *collage teatral* como: “(...) un hecho teatral que dispone de una estructura tonal que, a pesar de ser flexible, le concede al espectáculo un rigor que lleva a que el espectador se vea sometido a una serie de estímulos intelectuales, emotivos y pulsionales (...)” (p. 13). Con respecto a esta estructura tonal, Sabido explica que consigue coherencia gracias a un elemento o conjunto de ellos: un “factor dominante”, éste es un jerarquizador de los estímulos que sirve de conexión entre ellos para enfocar o guiar la lectura del espectador.

Cabe destacar que la imprecisión con que se delimitan estos elementos constituye un rasgo importante a considerar dentro de la definición y es que estos elementos o estímulos, así como este “factor dominante” pueden ser de diversas índoles, desde objetos hasta juegos con el espacio o el tiempo, por lo que la amplitud de su enunciación adquiere sentido en el marco de las operaciones que el *collage* propone.

También plantea Sabido, a manera de conclusión, una definición más amplia y es con la que se pretende trabajar en la presente investigación:

Un collage teatral es presentar escénicamente un proceso dramático con principio, fin y desenlace (sic) en el que, como no es necesario someterse a la anécdota, es posible ingresar elementos de todo tipo, siempre y cuando no rompan el parámetro tonal establecido por el ordenador de los elementos- que casi siempre es un director- y le permitan al espectador vivir una intensa experiencia teatral conforme a su propio repertorio de recuerdos, vivencias y experiencias personales. (Sabido, p.51)

Parece importante, en ambas definiciones, destacar el enfoque comunicacional de la experiencia estética que se proyecta hacia el espectador, y a partir de esta pauta cómo los elementos o componentes escénicos son definidos como estímulos para el espectador a partir de un factor dominante que funciona como soporte discursivo/expositivo para los diferentes tipos de materiales o textos que entran a ser parte del *collage*.

Del mismo modo, en la caracterización que hace este autor sobre esta manifestación escénica expone que en ella no existe la anécdota, le diferencia de las obras tradicionales donde predomina el relato; en este sentido, más bien propone que en el *collage teatral* lo que predomina es una estructura tonal abstracta donde pueden caber varios tipos de texto: “(...) pequeñas obras en un acto, poemas, frases sueltas, canciones, bailes, textos aislados, escenografías y vestuarios especiales, iluminación teatral y utilería” (p. 14). Sabido aclara que el collage teatral no es ni un recital poético ni un performance, tampoco una adaptación a pesar de que puede albergar todos estos tipos de material. Esta “estructura tonal” es una concepción que toma de la música donde el tono es el elemento que guía la estructura.

1.5.3 El collage como apropiación de la realidad (o su discurso)

Durante el siglo XX, la transición del sistema político-económico al consumo afectó las prácticas estéticas y simbólicas. Las nuevas tecnologías alteraron las tradiciones de las bellas artes y del arte popular ya que redefinieron la historia, la imagen y la música. Algunos autores perciben la aparición del collage como una respuesta a este cambio en el paradigma representacional, no únicamente dado por el ámbito artístico en una búsqueda estética innovadora, sino como una respuesta cultural al nuevo paradigma al que se enfrentaba la humanidad. En este sentido, Banash (2013) expone varios puntos que resultan pertinentes para la presente investigación:

(...) los artistas de todos los medios a lo largo del siglo XX recurren al collage para responder a las posibilidades y los límites de una cultura de consumo ineludible. Sostengo que, al emplear técnicas de collage, los artistas resuelven el problema de dar sentido a un mundo prefabricado. A través del collage, los artistas encuentran formas de evadir, negociar, reflexionar o, en ocasiones, deshacer la reificación de la cultura mercantil. Conectando prácticas de collage a través de medios, géneros, movimientos artísticos, naciones y épocas, sostengo que la prevalencia de la técnica no puede entenderse simplemente como la necesidad de desarrollo de la evolución de un medio en particular o una respuesta localizada a problemas específicos, sino que refleja una verdadera respuesta dialéctica a la ubicuidad de la forma de los productos básicos a medida que se desarrolló a través de

la producción en masa, los medios de comunicación y la cultura del consumidor. (Banash, p. 12)

Es decir, que el surgimiento del collage puede leerse como una actitud, una posición cultural frente a la producción en masa, Banash, le propone como una técnica que niega el consumo, pero trabaja desde la cultura del consumo, proponiendo al “proceso” como una práctica positiva dentro de esta estructura.

Por su parte, Hopkins (1997), para proponer al collage como un enlace metodológico entre las obras maestras de la Modernidad, lo especifica como una forma de ver el mundo. En este punto coincide con Banash al inscribirle dentro del marco de la cultura y verle como un proceso o procedimiento. De este modo, comprendemos que la evolución que vivió el arte a partir del siglo XIX e inicios del XX surgió en respuesta a su contexto, integrando cuestionamientos y transformaciones estéticas, filosóficas y sociales que le llevaron a la fragmentación, a la inserción de materiales y elementos cotidianos para salirse del lienzo y caer en un plano narrativo articulado de composiciones variadas y nuevas necesidades comunicativas.

Se considera importante, para fines de esta investigación, resaltar la intención de valorar al *collage* no sólo como técnica física sino como una posición filosófica, trascendiendo el ámbito de las artes visuales para acudir al llamado de cualquier medio expresivo en concordancia con las propuestas de Hopkins y Banash, porque esta visión evidencia que el *collage* funciona como posición frente al discurso dominante, lo que nos da la posibilidad de analizarle desde lo político.

1.5.4 La Poética Teatral

Según Pavis (1980):

Las poéticas (o artes poéticas) teatrales, casi siempre han sido (desde Aristóteles a Brecht) tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra y para representarla de una forma verosímil [...] (p. 368)

Dada la amplitud de tratados y estudios alrededor de este concepto, como estipula Pavis, es indispensable concentrar la atención de la presente investigación en su acepción más próxima al arte teatral, o bien la que mejor se acerca a la complejidad a la que el concepto apela en las artes escénicas. Por tanto, se trabajará el concepto “poética” en su acepción dual de objeto y método como desarrolla Dubatti (2011):

(...) la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento como una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (p. 60).

De esta forma podemos dirigir las acciones a seguir para el análisis de una poética: la extracción de los componentes constitutivos del ente poético, su estructuración, constitución, jerarquización de sus componentes y la selección y combinación de procedimientos para ello. Dubatti propone la poética como una metodología en sí misma:

La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el

ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. (Dubatti, pg. 62).

Es decir que este término “poética” aplicado a una artista, en este caso María Bonilla, implicará un ente poético y a la vez un sistema para construirle. Al decir la poética de María Bonilla nos referimos a los entes poéticos generados y a la vez a una metodología creativa o sistema de signos y discursos que le constituyen como poética de María Bonilla. Se considera necesario enfatizar en las implicaciones de esta operación en la relación del sujeto (la artista) y su contexto en cuanto al lenguaje y la construcción de discurso. Barthes (1953), propone distintas relaciones entre la escritura poética y la producción de sentido que son de interés para la presente investigación. Propone la poética esencialmente como una convención del lenguaje, pero concluye con un argumento que da contundencia a la forma en la que se entenderá poética en adelante para los efectos aquí propuestos:

(...) cuando el lenguaje poético pone radicalmente en cuestión a la Naturaleza por el solo efecto de su estructura, sin recurrir al contenido del discurso y sin detenerse en el descanso de una ideología, ya no hay escritura, sólo hay estilos a través de los cuales el hombre se vuelve por completo y afronta el mundo objetivo sin pasar por ninguna de las figuras de la Historia o de la sociabilidad. (s.p.)

Se entenderá poética, por tanto, como la construcción de convenciones del lenguaje que incluso pueden habitar fuera de este en tanto fenómeno social, claves del “yo” para apropiarse de su mundo e intentar comunicarlo a los otros a través de su intimidad. La relación resultante entre poética y lenguaje es mucho más amplia que la cultura o la

socialización.

En esta misma dirección, la Poética teatral constituirá la principal herramienta metodológica con la que se desarrollará la presente investigación. La línea de trabajo analítico en la Poética está dada por la acción de comprender la poética como “ente complejo” por lo que considera tres aspectos para su análisis:

- 1) La poésis o ente poético como producto, en el acontecimiento, en especial su aspecto estructural.
- 2) El trabajo humano de producción de la poésis: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético en el acontecimiento teatral.
- 3) La integración de los dos elementos anteriores, es decir, “la concepción de teatro que modaliza tanto el trabajo como el producto” (Dubatti, 2011, p. 61.)

Esta secuencia permite analizar la poética, según este autor, desde una concepción integral de producto y proceso de producción, en su noción de materialidad y también de trabajo. Este planteamiento organizará nuestra propuesta metodológica, como se expondrá en adelante.

Se considera importante destacar que, dentro de la Filosofía del teatro, Dubatti propone otro concepto que es el de Poética comparada que se define como una delimitación o ubicación de los entes poéticos en el espacio (territorialidad, cartografía) y en el tiempo (carácter histórico). Se mencionan estas coordenadas ya que son elementos constitutivos del teatro en tanto fenómeno de la presencia, no obstante, nuestro corpus está conformado por textos escritos, por lo que se encuentra la necesidad de su estudio a partir de su virtualidad teatral, es decir que nos concentraremos en su poética más que en su comparación contextual con

otras. Se analizarán en tanto textos post-escénicos, donde sus componentes no solo se articulan en la palabra sino en la construcción espacial y temporal que elaboran.

Ahora bien, ya que nuestra exposición se centrará en los textos teatrales “*Yo soy aquella que llamaron Antígona*”, “*Ofelia y Hamlet*” y “*Silencio Roto*” como textos literarios post-escénicos, es decir, que su escritura se dio posterior a su escenificación, se enfatizará en su virtualidad teatral. Estas particularidades de los textos seleccionados de nuestro corpus también se aclaran a continuación.

1.5.5 Textos post escénicos

Existen en la actualidad, gran número de formas de escritura, incluso dentro de las formas de escritura dramática. Según Dubatti (2007);

(...) un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el espectral (...). (p. 1).

Dubatti (2007) analiza las posibilidades de la dramaturgia y enmarca la literatura como campo de la teatralidad (en tanto nace como oralidad) es decir, atravesado por el cronotopo; este señalamiento es de interés para la presente investigación ya que los textos del corpus permiten analizar el fenómeno escénico en tanto construcción discursiva en las matrices de la teatralidad a pesar de ser textos literarios, ya que ésta no es su única función constitutiva.

Este trabajo se plantea recuperar no solo el valor literario de las obras de Bonilla seleccionadas como corpus sino el valor en tanto teatro, por esta razón se considera pertinente aclarar que el abordaje que se hará al análisis de los textos será teatral y no meramente literario.

Podemos resumir la clasificación propuesta por Dubatti del texto dramático en: texto pre-escénico, escénico y post-escénico. El texto pre-escénico tiene virtualidad escénica a priori, es decir está escrito para la representación, guarda relación con la puesta en escena. El texto escénico, es el texto presente en la práctica discursiva de la escena, éste es un texto efímero, de cada función que sólo puede recuperarse en un registro auditivo o audiovisual. Finalmente, el texto post-escénico es el resultado de una búsqueda escénica: “(...) clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.” El texto post-escénico es, pues, el resultado de la llamada dramaturgia escénica, proceso escritural donde se usa el espacio y el trabajo actoral a manera de papel y tinta, por decirlo de otra forma.

Los textos “*Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*”, “*Ofelia y Hamlet*” y “*Silencio Roto*” de María Bonilla son textos post-escénicos, es decir que, según plantea Dubatti, su relación con la escena es distinta de un texto literario pre-escénico. Por esta razón para el presente trabajo resulta oportuno analizar las obras desde la óptica de una semiótica teatral donde el texto y la palabra son parte importante de la observación, pero el hecho escénico le atraviesa. Es decir, las decisiones poéticas y estéticas de las coordenadas espacio temporales de la representación son elementos constitutivos de su estructura. Se procede a explicar a continuación el abordaje metodológico del análisis que aquí nos convoca.

1.5.6 Poética escénica feminista

El presente estudio pretende ubicar la poética de Bonilla como feminista. Pero no desde un posible esencialismo sino desde la particularidad del contexto en que surge su práctica artística. Así, enmarcaremos este término de feminismo desde la concepción de Ecker (1986) donde: “La palabra <feminista> indicaría un compromiso relativo al momento histórico, con sus necesidades específicas” (p.18). Esto implica la construcción de la subjetividad.

1.5.6.1 Subjetividad y discurso

La construcción de las personas como sujetos históricos es posible sólo a través de su propia autonomía. Para acceder a construirse como sujetos plenos y autónomos es necesario ocupar un lugar en la organización social y en los modos de producción de sentido. Se pretende amparar esta búsqueda por lo feminista en la poética desde ese lugar de construcción de la subjetividad.

(...) la subjetividad (...) es un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia pre-edípica y pre-verbal, y en el que el inconsciente emerge a través de brechas y fisuras de lo que se expresa en el lenguaje. El arte es el campo privilegiado en que se ha estudiado al sujeto “in progress” y, además el arte ha sido considerado como

el campo principal en que tales brechas del orden simbólico pueden producirse con mayor probabilidad. (Ecker, 1996, p. 16)

Esta construcción de la subjetividad que rescata Ecker y que es proyectado en el lenguaje poético está formulado desde la misma concepción del lenguaje planteado por Kristeva, quien problematiza la producción de sentido ya que, ve al lenguaje no como algo estático y reproductivo sino como un trabajo discursivo.

Esta visión de la historia y del discurso son fundamentales para concebir las operaciones que plantea la estética *collage*, así como la lectura de la poética feminista como un recurso al menos disidente del discurso patriarcal imperante. En esta línea, interesa aclarar la definición del término discurso como lo aborda Kristeva (1987):

(...) la participación del sujeto en su lenguaje mediante el habla del individuo. Recurriendo a la estructura anónima de la lengua, el sujeto se forma y se transforma en el discurso que comunica al otro. (...) toda subjetividad, toda referencia autobiográfica están vetadas de la enunciación histórica que se constituye como un modo de enunciación de la verdad. El término «discurso», por el contrario, designaría cualquier enunciación que integrase en sus estructuras al locutor y al oyente, con el deseo por parte del primero de influir al otro. (p. 12)

Cabe destacar que el concepto de discurso aquí expuesto enmarca la intención del sujeto de posicionarse en el lenguaje frente a la comunidad/sociedad. Kristeva propone una comprensión de los modos de crisis, producción y reproducción de los espacios subjetivo y social, tomándoles como un campo heterogéneo y productivo donde el sistema (lenguaje) se instaure y se alimenta, es decir también se transforma y se destruye.

1.5.6.2 Subjetividad y lenguaje

Las nociones de subjetividad y objetividad implícitas en relación a la enunciación histórica y enunciación de la verdad pueden ser importantes a la hora de abordar algunos aspectos de la construcción de sentido en la poética feminista. En este mismo sentido, la dinámica de la subjetividad que desarrolla Kristeva formula una íntima relación entre el arte y la formación de la subjetividad, que es operativo, al menos en términos de investigación, es decir, esta autora propone el ámbito poético como una de las instancias donde mejor se puede estudiar la producción de sentido, al recogerse la representación del orden simbólico y la posición del sujeto al construirse frente a éste y exponerse mediante la práctica artística.

La propuesta de Kristeva, es la exploración del campo semiótico en la poética como irrupción de lo abyecto, donde se visibiliza la disidencia frente al ordenamiento social cuestionamiento que aporta a la transformación al trasgredir los límites del orden simbólico. Este posible mecanismo de desplazamiento en las direcciones íntima y del sujeto, vista en la representación del sujeto frente al ordenamiento social constituye nuestro marco de poética feminista, delimitándola, por las características de la presente investigación a la pregunta por lo femenino en su contexto específico, según la propuesta de Ecker que se abordó anteriormente.

1.5.6.3 Crítica literaria Feminista

Interesa para la presente investigación precisar algunos elementos desde la crítica literaria feminista. Felski (1989) determina la literatura feminista como una forma de producción de significado, una construcción de identidad de género que se basa en marcos culturales e ideológicos intersubjetivos y no de una representación más o menos clara de una realidad femenina dada. Es desde esta necesidad expresiva-ideológica en relación al discurso dominante con el que dialoga que se abordará la poética de Bonilla como feminista. Es decir, que el carácter feminista en la literatura de Bonilla se estudiará desde su posicionamiento ideológico particular y su necesidad de construcción subjetiva desde el género como pregunta, en concordancia con la propuesta de Felski.

Así mismo, en *Beyond Feminist Aesthetics (1989)*, Felski también expone, a través de los géneros de la confesión autobiográfica y la novela de autodescubrimiento un estudio de la ficción contemporánea de mujeres para evidenciar que esta literatura plantea preguntas para el feminismo que no pueden responderse en términos de un análisis basado exclusivamente en el género; a la vez que plantea que el valor que tiene la pregunta por una estética feminista es de índole político, dado por las funciones y efectos sociales del feminismo en relación con los intereses de las mujeres en un contexto histórico particular.

En esta misma línea problematizadora de la línea histórica de los feminismos, Felski brinda un rico análisis del entramado entre lo subjetivo y lo social, lo personal y lo público, a partir de las nociones de tiempo que sirven como contexto para adscribir diferentes posiciones del pensamiento feminista, pensando más que en la búsqueda de una esencia de lo femenino, en una pregunta por lo femenino en relación a un contexto y a un pensamiento

correspondientes. “El tiempo teje juntos lo subjetivo y lo social, lo personal y lo público; forjamos vínculos entre nuestra propia línea de vida y los patrones históricos que nos trascienden” (Felski, 2002, p. 22) Esta autora encuentra un valor en el feminismo como búsqueda incluso estética amparada en la noción de mujer como un constructo que nos ayuda a comprender relaciones históricas con elementos como la tradición y la modernidad, la revolución y el eterno retorno. Es decir, para Felski la figura de la mujer en el tiempo, nos ayuda a comprender la visión moral y estética de cada época. Ella propone el estudio del feminismo o los diferentes movimientos o posiciones del feminismo en función de su noción de tiempo, para ello identifica cuatro nociones distintas de tiempo: el tiempo como redención, el tiempo como regresión, el tiempo como repetición y el tiempo como ruptura.

1) El tiempo como redención se ubica en la creencia en el progreso, en la teleología.

Este enfoque reside en el poder de la esperanza, en vivir en la emoción de la expectativa. Encuentra Felski varios problemas contenidos en esta visión: a) la concepción del futuro está siendo sustituida por un presente extendido, sin embargo, es evidente que el feminismo no puede prescindir de una orientación hacia el futuro; b) los sueños de la modernidad se agotaron y c) existen utopías feministas que conjuran un nuevo mundo de valentía y hermandad “limpio” de todo conflicto y desorden. A manera de posición frente a este enfoque del tiempo como redención la autora plantea: “Seguimos prisioneras del tiempo línea: Hemos progresado porque dejamos de creer en el progreso” (Felski, 2002, p.23).

2) El tiempo como regresión: Se ubica en pensar que venimos de un pasado glorioso, lo cual inspira un sentimiento de tristeza. Esta concepción del tiempo está amparada por las formulaciones de los mitos griegos donde se vincula la figura de la mujer

con fuerzas primitivas. Los problemas que encuentra aquí Felski son: a) algunas académicas feministas encuentran valor en reclamar este legado mítico y terminan por afirmar a la madre perdida, b) en el feminismo de la Nueva Era, se utilizan historias de origen en un sagrado pasado materno; c) se encuentra apoyo en algunas teorías psicoanalíticas que describen al proceso civilizatorio como una alienación trágica de lo femenino, donde el reino de la madre da paso al lenguaje y el derecho patriarcal, es decir el goce femenino está dado por la ley represiva del padre. En este punto no se omite aclarar que para evitar caer en esta concepción es que recurrimos a Butler como crítica de esta visión presente en Kristeva.

- 3) El tiempo como repetición: Esta visión puede generar o serenidad o terror existencial. Es el planteamiento de la rutina, el régimen opresivo de los ciclos naturales o artificiales. El problema de la repetición vinculada a lo cotidiano y lo cotidiano a la mujer resalta la amenaza al sueño de la auto creación al unir el yo a un patrón predeterminado. Se encuentra en algunas teóricas (por ejemplo, menciona a Kristeva) que hablan de una fascinación feminista con la recurrencia eterna de un ritmo biológico donde la repetición y la eternidad son claves para la subjetividad femenina. Esta concepción de tiempo se encuentra en muchas nociones biológicas, antropológicas y míticas donde el concepto mujer está ligado a un tiempo cíclico de vida y muerte. Felski propone ante esta visión conectar la repetición y el cambio en lugar de separarlos, por ejemplo, al contemplar la función maternal de la mujer desde el punto de vista biológico.
- 4) El tiempo como ruptura: La teórica resalta esta concepción como un distintivo de la Modernidad, heredado de las vanguardias artísticas que intentaron romper

absolutamente con el pasado y terminaron por instaurar la ruptura como un principio formal, donde la visión del tiempo está relacionada con el glamour bohemio y una estética de subversión. El problema que se encuentra en esta visión del tiempo es que la ruptura encuentra oportunidad en la teoría posestructuralista, que exalta el valor de la interrupción y la discontinuidad y en esta alianza feminismo y posestructuralismo llevan a ver con recelo los otros esquemas temporales y una llamada feminista a un quiebre absoluto al triunfo de la otredad femenina es una repetición.

Cada uno de los paradigmas expuestos es indispensable pero incompleto, ya que evidencia una parte de la relación histórica del concepto mujer con el pensamiento de la época en que surge, pero oculta otros elementos. En realidad, según Felski, todas estas visiones están entrelazadas y son difíciles de separar. Los muchos tiempos del feminismo dejan en claro que nadie puede hacer justicia a las complejidades del feminismo o del mundo.

Vale destacar que la búsqueda de Felski es hacia una pragmática del tiempo en oposición a una visión metafísica donde cada uno de los paradigmas temporales es indispensable pero incompleto para pensarse en el mundo. Los alcances de la propuesta de Felski pueden aportar preguntas a la discusión sobre el tiempo en la poética escénica de Bonilla como uno de los principales ejes del cronotopo fundacional del teatro y llevarnos a cuestionamientos esenciales en cuanto a la estética del *collage*, ya que se presenta como un proceso, donde los tiempos presente, pasado y futuro pueden, al menos, converger o bien funcionar en simultáneo.

1.6 Metodología

La presente investigación pretende analizar el *collage* en la construcción de la poética escénica de María Bonilla en las obras “Yo soy aquella a la que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto”. Se parte de la hipótesis de que dicha poética es feminista en el tanto se desarrolla alrededor de la pregunta por lo femenino. Se procura analizar las obras de Bonilla relacionando la poética (producción de sentido) con la estética (modo de experiencia sensible) a la cual recurre; se pretende encontrar esta relación desde el feminismo propuesto por Bonilla como una reconfiguración de los modos de experiencia sensible, es decir, en el espacio de lo político, esta construcción interpretativa será guiada por la relación entre estética y política que establecen autores como Rancière (2009):

Esta estética (...) Es un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y lo que podemos hacer al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y las posibilidades del tiempo. Es a partir de esta estética primera que podemos plantear la cuestión de las “prácticas estéticas”, en el sentido en que las entendemos, es decir, formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que “hacen” a la mirada de lo común. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la

distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. (Rancière, p. 10-11)

Dada la intención de establecer estas relaciones se utilizará un acercamiento desde la misma poética como metodología de análisis descriptiva-interpretativa, según plantea Dubatti:

La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. (Dubatti, pg. 62)

De esta forma, podemos dirigir las acciones a seguir para el análisis de la poética de Bonilla de la siguiente manera: la extracción de los componentes constitutivos del ente poético, su estructuración, constitución, jerarquización de sus componentes y la selección y combinación de procedimientos para ello. El análisis de las observaciones obtenidas se llevará a cabo al amparo de la Poética teatral como disciplina, elaborada por Dubatti (2011) y su propuesta de análisis:

(...) la Poética teatral, en tanto disciplina de la teatrología, propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poéticos teatrales, así como la formulación de las poéticas (con minúscula). (...) A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción

de teatro e integrados en el acontecimiento como una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. (Dubatti, p. 60)

Dada la naturaleza del análisis poético, la Poética teatral propone a la semiótica teatral como una herramienta fundamental para realizar algunas observaciones: “El estudio semiótico es indispensable para el análisis de la Poética; no obstante, sus aportaciones no agotan el análisis del espesor del ente poético (...)” (pg. 62). De este modo, el estudio procurará abarcar la identificación de elementos significantes que construyen las imágenes escénicas, las estructuras narrativas y los planteamientos discursivos en los trabajos seleccionados de la artista María Bonilla.

Siguiendo con esta propuesta de análisis para determinar la poética de Bonilla, se procurará comprender sus componentes constitutivos en tanto producto, analizando semióticamente las obras del corpus, para identificar su estructura. Luego, definiremos los aspectos fundamentales de su producción, es decir los estudiaremos en su dimensión de trabajo con sus procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales constituyentes. Seguidamente, se investigará el *collage* como concepción de teatro que modaliza estos elementos, como procedimiento agenciador dentro de cada obra como “unidad material-formal ontológicamente específica”. Una vez comprendida la poética en las obras e identificado el *collage* como agenciador dentro de ésta (su poética) se investigará cómo es que la poética feminista (como hipótesis de partida) en Bonilla recurre al *collage* como estética en sus mecanismos de producción de sentido.

Para precisar nuestro planteamiento, a continuación, se resumen los tres ejes propuestos por Dubatti (2011) según la Poética teatral para el análisis de entes poéticos:

- 1) La **estructura**: El ente poético como producto, su aspecto estructural, su dimensión inmanente.
- 2) El **trabajo** humano de producción de la poésis: Es decir, los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético. Dubatti propone el estudio del trabajo en tres líneas: productiva, receptiva y convivial. En este caso, al tratarse de textos escritos, se trabajará con la dimensión productiva de la poésis.
- 3) La concepción de teatro que modaliza tanto el trabajo como el producto:
Integración de los aspectos estructura y trabajo.

Cada uno de estos ejes propone, a su vez, una serie de pasos metodológicos que se exponen a continuación:

1) La estructura

Para el análisis estructura de las obras se plantea el uso de la semiótica según lo aconseja este autor: “El estudio semiótico es indispensable para el análisis de la Poética (...)” (p. 62) El análisis de la semiótica nos permite comprender el significado construido en cada sistema de signos y cómo es entramado en el conjunto, propiciando el encuentro de su estructuración en función del discurso. Se utilizará el planteamiento de análisis semiótico de Kowsan (1992) ya que procura acercarse a examinar el funcionamiento del fenómeno escénico tomando en cuenta los elementos esceno-técnicos que le conforman y no solo su parte literaria. Así mismo, conduce una mirada por los diferentes componentes escénicos según su articulación en el tiempo y en el espacio, según su amalgama en cuanto a imágenes auditivas e imágenes visuales.

De este modo, permite identificar la construcción signica en las imágenes escénicas, es decir las que surgen por la articulación de los diferentes elementos y componentes escénicos ubicados en el cronotopo. Es decir, nos ayuda a definir las construcciones de sentido: metáforas, símbolos y también los procedimientos estructurales que reparten las relaciones entre ellos.

En este análisis propuesto por Kowsan (1992) se pretende comprender esta articulación de los diferentes signos en pro de la construcción de un código, una producción de sentido que se da utilizando más bien el lenguaje como soporte entramado en el espacio y el tiempo. En resumen, este es el procedimiento sugerido para identificar la estructura de las obras:

- 1) La determinación de los signos construidos por Bonilla, que serán extraídos de las imágenes dramáticas presentes en el texto, como principio organizador del análisis se utilizarán los sistemas signicos propuestos por Kowsan (1992): texto, expresión corporal, apariencias exteriores del actor, aspecto del espacio escénico, efectos sonoros no articulados.
- 2) Revisar las relaciones entre los diferentes elementos para identificar los signos construidos por Bonilla e identificar posibles jerarquías.

Se pretende de esta manera extraer los componentes de la poética de María Bonilla, determinando los signos que construye la artista y la articulación de éstos en la producción de sentido/discurso en el cronotopo.

A pesar de que el corpus del análisis está conformado por textos escritos, valga subrayar, literarios, las obras serán consideradas como textos post-escénicos. Según la tipología de textos dramáticos propuesta por Dubatti (2007), en este tipo de textos, es importante observar su construcción como hecho representacional, no solo como una concepción sino

como una recuperación del acontecimiento teatral. Los textos post-escénicos recuperan una experiencia en vivo, manifestación física de las imágenes dramáticas que contienen. Es en esta construcción estructural y simbólica donde emerge, posiblemente, la estética del *collage* como ente agenciador y es allí donde reside nuestra investigación.

2) Trabajo

Para comprender la línea de trabajo de Bonilla se revisará el material bibliográfico aportado en el estado de la cuestión y se ampliará con una entrevista a esta autora que se enfocará en la concepción artística de cada obra del corpus. Se trabajará con las categorías propuestas por Dubatti: los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales constituyentes de la producción de las obras.

Se parte de la premisa de que el *collage* es un procedimiento estético dominante de la poética de Bonilla, por lo que en esta sección se identificarían todos los procedimientos, técnicas y materiales que guían esta construcción estética en cada obra.

3) Integración

Para integrar las valoraciones de las obras de Bonilla en tanto entes poéticos (productos) con su producción, en tanto trabajo, se procurará ubicar las concepciones de teatro que se articulan allí que, según el planteamiento de Dubatti, brindan un marco valorativo para los procedimientos y materiales empleados en/por el ente poético.

Estudiar el ente poético como unidad implica trabajar diversos planos:

- Estudiar la *materia a priori* o materia-forma territorial de la realidad cotidiana y la poética territorial-desterritorializada incluida (texto dramático,

escenografía, luces, etc.), las cuales serán informadas como materia de la nueva forma o nuevo principio del ente poético.

- Estudiar los procesos de producción o trabajo territorial para producir ese nuevo ente a partir de la formación de una nueva forma.
- Estudiar las concepciones de teatro (programas conceptuales, estéticos, culturales, políticos, creencias, historicidad, territorialidad, etcétera) de los que se valieron consciente y/o inconscientemente los generadores de la nueva forma.
- Estudiar el nuevo ente en tanto objeto o producto resultante (nueva unidad de materia-forma). (Dubatti, 2011, p. 71-72)

Se realizará, por tanto, un análisis comparativo entre los aspectos obtenidos en el eje de estructura y los obtenidos en el de trabajo para identificar las concepciones de teatro que se hilvanan en las obras de Bonilla. De las conclusiones obtenidas en este análisis de estructura, trabajo e integración se determinarán entonces los distintos componentes de la poética de Bonilla: signos, imágenes, procedimientos, materiales, etc.

Seguidamente, una vez analizada la poética de las obras de Bonilla seleccionadas, se determinará el *collage* como estética agenciadora en su construcción poética. Para ello se definirán las características del *collage* presentes en las obras y se valorará la forma en la que conduce la propuesta de representación acopiada en los textos. Así, se buscará explicar cómo el *collage* actúa como facilitador de relaciones entre materiales y lenguajes diversos, incluso campos distintos del saber, involucrados en esa construcción artística.

Finalmente, dado que se sospecha que la estética seleccionada por Bonilla, el *collage*, como agenciador de su discurso, propicia un enfrentamiento con la tradición en tanto convoca la

pregunta por lo femenino, se relacionará la operación estética del *collage* con la construcción de una poética escénica feminista en las obras “Yo soy aquella a la que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

La valoración de la poética feminista en Bonilla se trabajará a partir de la propuesta analítica de Fernández (2011) y Mandel (2017) y sus categorías de análisis, donde se desarrolla la tesis de que algunas de las propuestas estéticas femeninas contemporáneas son una manera de proceder ante la tradición, sometiéndola a un proceso de crítica, donde se pretende desde el espacio simbólico de la escena reescribir la tradición bajo “una mirada rebelde”.

Así mismo, como marco referencial para valorar las categorías de Fernández utilizaremos dos enfoques sobre el feminismo: La tesis de Mandel que se ubica en la configuración de la subjetividad de la mujer como práctica política desde la estética, y la posición desde la crítica literaria feminista de Felski, la cual identifica la función de la literatura feminista donde establece su análisis como:

(...) una crítica de los valores y una fuente de ficciones positivas de la identidad femenina, mientras que al mismo tiempo insiste en que la literatura feminista, como el feminismo mismo, debe ser vista o aislada, en relación con las condiciones sociales e ideológicas dentro de las que ella emerge y contra las que se define a sí misma. (Felski, 1989, p.182)

Contemplando la posición de Felski, la de valorar la literatura como feminista según el contexto en el cual surge, es que nos ampararemos en la investigación de Mandel, donde se explora la subjetividad femenina como práctica estético-política en tanto es disidente del discurso patriarcal en Costa Rica, ubicando su estudio en el periodo comprendido entre

1980 y el año 2000 que es muy importante para comprender el trabajo artístico de Bonilla y como antesala de la concepción de estas obras en las dos décadas posteriores.

Se espera que esta identificación feminista pueda conducir a la valoración de la poética de Bonilla desde un punto de vista estético-político y a la exploración de posibles metodologías de análisis escénicos contemporáneos que puedan contribuir al esclarecimiento de las operaciones de la escena contemporánea costarricense con representaciones y discursos articulados en la pregunta por lo femenino.

Capítulo 2: La poética escénica propuesta por María Bonilla en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto”.

Se propone en este apartado realizar una caracterización de la poética escénica de la teatrista María Bonilla en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto”.

2.1 “Yo soy aquella que llamaron Antígona”

2.1.1 Introducción

Yo soy aquella que llamaron Antígona es un texto unipersonal que plantea una interpretación contemporánea del personaje de *Antígona* de Sófocles. La autora ubica cuatro personajes: Antígona, el Coro, Voz de Creonte y Voz de Antígona. La obra está conformada por extractos de textos de Bonilla, Sófocles, Brecht, Badiou, Copjec, Lacan, Reinhardt, Ibañez, Nebel, Gide, Torres Mora, Steiner, Buttler, Goth, Segal, Durrenmatt, Derrida, Anouilh y Freud.

Según Zeiger en Sófocles (2008):

Antígona relata el rito funerario de su hermano Polinices, muerto en combate al desobedecer el edicto de Creonte, gobernador de Tebas. El entierro del hermano acarrea para Antígona su propia muerte, la de su amante Hemón, que no es otro que el hijo de Creonte, y la muerte de Eurídice, esposa de Creonte. (p. 4).

Como señala Zeiger, los relatos más trascendentes de Sófocles tratan sobre los dictados de la voluntad individual y sus consecuencias. La tragedia clásica *Antígona* trata de la virtud de la sensatez o bien de cómo la desobediencia de un mandato conduce a la muerte, o también podemos indicar que presenta el debate ético entre la ley de los hombres y a la de los dioses. Pero al mismo tiempo, podemos enfocar la temática de la obra en la heroína del relato para proponer que trata de la construcción de la subjetividad femenina y su reafirmación frente al discurso social. Esta riqueza temática que presenta su entramado, de miradas sociales e individuales, ha logrado que *Antígona* sea uno de los clásicos más comentados y analizados de todos los tiempos.

En todo caso, el relato inicia luego de que Polinices y Eteocles (ambos hermanos de *Antígona*) se han dado muerte mutuamente y Creonte, rey de Tebas y tío de ambos y de *Antígona*, ha dictaminado enterrar con honores a Eteocles por haber defendido la ciudad y en cambio, el cuerpo de Polinices, considerado traidor, debe permanecer sin sepultura. Creonte sentencia a muerte a quien intente darle sepultura y prohíbe también llorarle. *Antígona* le da sepultura a su hermano Polinices, pues para ella la ley de los dioses (que exige la sepultura de los cuerpos) está por encima de la de los hombres, desafiando a Creonte. Al confesar el acto cometido, *Antígona* es condenada por Creonte:

La conduciré a un lugar donde no haya rastros de ser humano, la ocultaré viva en una cueva de piedra, sin más alimento que el preciso, para evitar la contaminación y preservar de esa mancha a toda la ciudad. Allí, tal vez si se lo pide a Hades, el único dios al que ella adora, conseguirá no morir o, al menos, reconocerá que es inútil rendir culto a los muertos. (Sófocles, 2008, p.30)

Antígona es llevada a un “sepulcro abovedado”. Hemón hijo de Creonte y prometido de Antígona procura abogar por ella ante su padre, más no consigue sino enojo. Tiresias, adivino es quien logra cambiar el parecer de Creonte, al comunicarle que los dioses no aceptan los sacrificios y que la desgracia caerá por todos los lugares donde las aves y los perros hayan llevado restos del cadáver de Polinises. Creonte cede y se dirige a la bóveda que recluye a Antígona, al llegar la encuentra muerta colgada de una soga y a Hemón enfurecido por esta muerte. Hemón arremete contra Creonte, quien al esquivarle termina por ocasionar que su hijo se entierre su propia arma y muera. Al llegar esta noticia a Eurídice, esposa de Creonte se suicida. Creonte se lamenta y desea su muerte ante tanto horror. La obra termina con la reflexión del Coro sobre la importancia de la sensatez y el respeto a los dioses.

Ahora bien, la obra de Bonilla inicia cuando Antígona ya ha muerto. Presenta el cuestionamiento del Coro sobre el hecho de su muerte y sobre el acto de Antígona de dar sepultura a su hermano. Aquí el Coro, más que preguntarse sobre el proceder de Antígona se pregunta sobre el discurso en el relato clásico. Dicho cuestionamiento utiliza textos de distintos autores que, desde sus distintas disciplinas, utilizan a Antígona como objeto de estudio para construir su abordaje del relato de Sófocles (autores como Ibañez, Badiou, Lacan, Steiner, Nebel, Segal, Goth, Buttler, Anouilh). El Coro es construido simbólicamente por la actriz con una máscara de cuatro caras y una capa con capucha.

Luego del cuestionamiento del Coro se escucha la Voz de Antígona mientras se proyectan imágenes de “nubes tormentosas y mares tormentosos en blanco y negro” (Bonilla, 2014, p.14) El texto de esta Voz, entabla un cuestionamiento de la ética y la ley de los hombres a manera de justificación de su accionar, a la vez señala la cobardía de quienes, aunque de

acuerdo con ella, guardan silencio. Asimismo, ella se proclama fiel a sí misma y propone a las mujeres como “custodias de la carne de los hombres” (p. 15). Luego regresa el Coro con sus cuestionamientos que tratan ahora sobre el accionar de Antígona y la humaniza tratando de comprender sus razones e incluso lamentando su destino. Seguidamente, regresa la Voz de Antígona, ahora para justificar su decisión de morir, reafirmando su posición. Aquí se hace importante aclarar que habla en pasado ya que la obra inicia cuando el personaje ya ha muerto.

Seguidamente, se presenta a Antígona, ahora en presente, llevando a cabo un ritual simbólico de entierro de Polinices, mientras la Voz de Antígona (en off) expone su historia a manera de discurso, su posición frente a los hechos; esta voz es refutada por la Voz de Creonte quien reafirma su poder patriarcal. Al acabar el ritual, con esta afirmación de Creonte, regresamos a la Voz de Antígona, desde la muerte, concibiéndose como deseo: “que no puede vivir y que es capaz de abrumar, de paralizar o de superar a un hombre, a un gobernante, a un sistema y a una historia” (Derrida en Bonilla, 2010, p. 20).

La obra termina con el Coro (actriz con máscara y capa), quien enuncia un texto de Anouilh el cual señala la pasividad de quien especta la tragedia y su imposibilidad de accionar. Luego la actriz se quita la máscara y pronuncia un texto de Freud sobre la imposibilidad de la felicidad de los hombres como destino divino. Finalmente, se proyectan imágenes de mares abiertos.

2.1.2 Estructura

Para analizar la estructura se utiliza la propuesta semiótica de Kowsan (1992) que se resume en el Anexo 1¹ y se detalla a continuación:

a) Elementos constitutivos de los sistemas sígnicos

- **Texto**

Para Kowsan (1992), en el apartado de texto, se deben identificar los aportes sobretodo de la palabra y el tono, no obstante, brindaremos primero un panorama general descriptivo sobre el texto para abrir las observaciones hacia la comprensión de su estructuración por parte de la autora.

El texto está conformado por ocho escenas, aunque no están identificadas de este modo por la autora. Cada segmento del texto está construido de tal forma que inicia con una serie de didascalias y cierra del mismo modo. Dentro de las didascalias se recurre constantemente a especificar el recurso de las proyecciones. Las escenas se intercalan entre aquellas que ocurren a través de proyecciones y las que presentan a la actriz.

Por otro lado, cabe señalar que encontramos distintos tipos de textos, que podemos agrupar de diferentes formas: didascalias y texto enunciado o bien según su procedencia, es decir, textos de Antígona como mito, textos de diferentes versiones de *Antígona* (Sófocles, Brecht, Anouilh) y textos de Bonilla que propician el entramado de textos. Esta observación se desarrollará con más profundidad en el Capítulo 3, ya que lleva propiamente al tema de la estética collage dentro del texto, por ahora se limitará a los señalamientos que estructuran u organizan el texto.

¹ Ver Cuadro 1 en anexos.

Primeramente, se identifica a partir del texto enunciado la función de cada escena en la organización general del texto:

- La obra de Bonilla inicia con un extracto de la versión de *Antígona* de Bertold Brecht, el cual pertenece en el universo de la obra de Brecht al momento donde llevan a *Antígona* a cumplir su condena de “muerte en vida” por el delito cometido, es su enfrentamiento con el abismo.
- La segunda escena es una especie de presentación de los involucrados en la historia y su rol en ésta.
- La tercera expone desde la visión de Antígona el acto cometido.
- En la cuarta escena se presenta una reflexión del Coro sobre el origen del mal, ésta se acompaña de una lamentación por el destino de la mujer (como concepto) al estar siempre ubicada en una situación de borde.
- En la quinta, Antígona expone su posición como un abismo entre la vida y la muerte. Aquí la autora construye, a la vez, una mirada sobre la locura como este abismo entre vida y muerte.
- La sexta escena presenta, primero, el rito fúnebre que Antígona hace a su hermano (de forma simbólica). Luego, se expone la defensa de Antígona de su acto, y finaliza con una condena de Creonte, enfatizando su poderío sobre la mujer.
- La séptima escena plantea cuatro acciones: Antígona manifiesta su decisión por la muerte y su exclusión de la historia. Acepta su destino trágico, pero alude a ello en términos actorales “a cada uno su papel”. Se concibe como un deseo de superación histórica; y coloca su relato en el presente actual (apelando al contexto del público).

- El texto enunciado termina con un extracto de la versión de Antígona de Anouilh en un momento donde el Coro se lamenta sobre lo inútil de la tragedia y la imposibilidad del cambio más allá de un aprendizaje individual.

Analizando la organización expuesta podemos identificar dos operaciones dramáticas de la autora referentes a la estructura del texto:

La primera es en relación a la temporalidad de la obra: podemos inferir que cuando la obra inicia ya se han cometido los hechos y acudimos a una reconstrucción de los mismos desde la reflexión. No obstante, dentro de la obra se evoca el momento del acto fúnebre, así que podemos considerar que la obra es atemporal. Para la autora, al parecer, no es importante la linealidad de los eventos sino la exposición de los puntos de vista y la reconstrucción de la memoria.

La segunda observación es que la obra tiene la estructura de un juicio, donde Antígona defiende su posición y el Coro reflexiona sobre su posición sublimada en una serie de cuestionamientos por la justicia y las leyes, y el bien y el mal en el ser humano a través de textos preexistentes de otros autores influyentes en la cultura occidental.

Esta estructuración de los hechos, como un juicio, construye a la vez la obra como un ritual social. Son los argumentos y no los personajes quienes parecen tener el protagonismo. Es decir, el posicionamiento discursivo plantea una crítica que va más allá del mito en sí. Construye las múltiples visiones sobre el mito como un juicio al propio discurso occidental, el cual condena las acciones de la mujer a pesar de ser fieles al mandato social.

- **Expresión corporal**

La expresión corporal no parece un recurso muy importante para la obra, esto debido a que más que en el hacer del cuerpo de la actriz, la acción avanza a partir de los signos contruidos por la autora, por ejemplo, en el uso de la máscara o en los diálogos entre el Coro y Antígona. No obstante, para el momento del ritual de entierro, la autora precisa las acciones a seguir de la actriz, pero para la descripción de esta secuencia el uso de algunos elementos escénicos como agua, cuchillo, copa, cintas, tiene más relevancia que la expresión corporal. No obstante, en algunos movimientos como levantar la copa u ofrecer el cuchillo se construye una forma de ritual que tiene, de cierto modo, una connotación religiosa. Así mismo, la acción de cortar el cabello y dejarlo caer en la copa también indican un ofrecimiento del propio duelo de Antígona a los dioses por lo que es la propia expresión corporal la que construye el signo.

- **Apariencias exteriores del actor**

Los elementos de vestuario ayudan a la transformación de la misma actriz en el Coro o Antígona. Por ejemplo: La capa y la máscara de varios frentes son en definitiva fundamentales para la obra de Bonilla, ya que son estos elementos los que logran transformar a la actriz en el personaje del Coro. O bien, el vestido blanco que utiliza la actriz para encarnar al personaje de Antígona, propuesto así para la escena VI, donde se representa el ritual de sepultura de Polinises, remarca las características del personaje como puro y noble, a la vez que contrasta con los elementos que cuelgan del techo. También el blanco de su vestido provoca visualmente una continuidad con la tela blanca de las proyecciones que se propone al fondo del espacio, es decir ayuda a construir un sentido de

omnipresencia de la heroína del mito, a la vez que genera un efecto distinto del resto de la obra donde Bonilla se cubre con una capa. En ese sentido también realza la presencia de Bonilla en la escena y construye una dualidad Antígona-autora al texturizar la escena por diferenciarse gracias a estos elementos del resto de la obra.

Asimismo, las cintas rojas que cubren a Antígona, en su entrada, al espacio escénico, propician la construcción del signo de la sangre presente simbólicamente en el acto de sepultura de Polinises, ya que Antígona ha sido advertida de previo sobre las consecuencias que este acto puede acarrearle.

- **Aspecto del espacio escénico**

La descripción del espacio escénico que brinda la autora desde el principio de la obra construye el momento del ritual de entierro como una latencia, es decir algo que esperamos que ocurra; desde el inicio se señalan dos palanganas a los lados, una con agua, cuchillo y tela y la otra con polvo. Se señala la colocación simétrica de las telas de gasa que delimitan el espacio y refuerzan el centro del espacio como el espacio lúdico.

Del mismo modo, los pergaminos colgando pueden ayudar a la evocación de una historia pasada. Ahora bien, las cintas rojas alteran la imagen simétrica y aparentemente estable de las telas de gasa y las palanganas e introducen otra textura y color que el espectador debe valorar y que dependiendo de la acción pueden construir un signo de sangre o de festejo.

Por otra parte, los elementos de utilería también son cruciales pues logran establecer signos para permitirnos la lectura, por ejemplo, de la escena VI como un ritual de entierro: la copa, la palangana con agua, el polvo, las cintas, el cuchillo, etc. Cada uno de los elementos fue

seleccionado con rigurosidad. Todos los elementos tienen una justificación dentro de la escena ya que otorgan distintos valores a las acciones de Antígona.

Los aspectos del espacio escénico mencionados anteriormente, sin duda, nos convocan a presenciar un ritual de entierro que, como en la escena VI, puede ser el de Polinises ejecutado por *Antígona* pero que al avanzar la acción y en enlace con el texto y las proyecciones construyen un entramado que presenta también la inmolación del personaje femenino.

También las proyecciones juegan un papel importante en esta construcción signíca. Podemos señalar que se proyectan tres imágenes constitutivas: elementos de la naturaleza como las nubes o el mar, columnas griegas y Antígona. Sobre estos elementos se identifican algunas variaciones como el uso del color para construir un signo de tiempo pasado o para instalar la idea del tatuaje como signo de marca, por ejemplo, después del ritual de entierro las proyecciones nos presentan a Antígona en blanco y negro con tatuajes en rojo. Otro elemento pertinente de señalar es el de las rejas que aparecen al inicio sobre las proyecciones de mares y columnas, construyendo el signo del encierro que se utiliza en varios momentos de la obra.

- **Recursos sonoros**

Al guiar nuestra visión sobre los textos a partir de la teatralidad, y comprendiendo que las obras tienen el componente post escénico, se señalan a continuación dos formas de recursos sonoros: unos articulados, pero fuera de la escena, es decir no son los personajes que se presentan corporizados en la escena los que los enuncian, y los efectos sonoros no articulados, constituidos por efectos de sonido o música según indica la autora en el texto.

Para observar los recursos articulados, pero fuera de la escena, resultan útiles dos conceptos que se han estudiado con frecuencia dentro del cine, pero un poco menos dentro del teatro, aunque evidentemente desde los griegos es un recurso utilizado en las tablas. Estos dos conceptos son *voz en off* y *voice-over*. La diferenciación recae en el emisor, sea un dispositivo o un personaje, en términos de su función diegética, es decir dependiendo de si pertenecen o no al mundo de la narración/ presentación como indica Domínguez (2017):

(...) la voz en *off* es aquella que, perteneciendo a un personaje de la diégesis, se escucha sin que se vea al personaje que la emite (porque en ese momento no está siendo encuadrado en imagen), mientras que la *voice over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis (como caso arquetípico podríamos hablar de la voz que se escucha en los documentales leyendo el texto explicativo de lo que se ve). (p. 37)

Aunque, en la jerga teatral usualmente se utiliza el concepto de *voz en off* para referirse a ambos fenómenos, para el presente estudio resulta útil diferenciarlos pues construyen operaciones distintas en la acción y en el discurso, como se verá.

Recursos sonoros articulados fuera de la escena (voz en off o voice-over)

En *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* encontramos un elemento estructurante propuesto desde el inicio por su autora que es el de los personajes no corpóreos, es decir la utilización del recurso de voces fuera de la escena. Bonilla utiliza dos personajes no corporizados en la escena que son Voz de Antígona y Voz de Creonte. Esta operación textual no es menor, representa justamente la riqueza que proviene de la escritura al amparo del trabajo escénico.

Estas voces crean un mundo sonoro que atraviesa la propuesta escénica y que invita a construir o guiar el pensamiento del lector o espectador. La mayor parte de la obra está constituida por la Voz de Antígona. Este recurso puede considerarse a partir del término acuñado por Sabido (2009) como un *factor dominante*. Este es un elemento que ayuda a estructurar el texto en un *collage teatral*, según este autor. Esta operación estructurante, en lo teatral será vista con más detalle en el siguiente capítulo por considerarse propiamente un principio collage del texto.

Recursos sonoros no articulados

Solo hay tres momentos en que se señalan claramente efectos sonoros no articulados:

- 1) Al inicio de la obra donde hay presencia de sonidos de sirenas y de guerra.
- 2) Al momento del ritual, donde para acentuar el dramatismo, la autora utiliza el sonido del tambor en creciendo.
- 3) Al final de la obra donde la música da fin a la tragedia.

Los efectos sonoros no articulados construyen ambientes de peligro o suspenso. Al presentarse en una grabación por todo el espacio escénico entran a la mente del público con cierta omnipresencia, lo cual marca la lectura de las imágenes pues genera cierto estado emocional de partida para su interpretación.

Por otra parte, las características de esos sonidos brindan información sobre la temporalidad en que se debe leer la imagen, por ejemplo, las sirenas y el sonido de guerra señalado al inicio de la obra se sugieren como contemporáneas, de tal forma que nos introducimos en el mundo del relato, pero desde nuestro contexto, construido de esta manera por la autora, quizá para enfatizar en el discurso que este juicio hacia Antígona aún hoy está presente. El

sonido del tambor para el momento del ritual de entierro acentúa su carácter de ritual a la vez que lo presenta como algo primitivo.

b) Signos

A continuación, se exponen una serie de signos erigidos a partir de la interacción de varios sistemas sígnicos:

- La obra de teatro como un ritual: Al tener los elementos de las palanganas, polvo, agua, cuchillo rodeadas de telas blancas, dispuestas frente al público aunado al movimiento escénico como una especie de círculo donde el color blanco impera; se genera visualmente la ilusión de un rito por suceder.
- Antígona como debate social: construido de esta manera en los textos del Coro, donde se enfrentan, en palabras de varios autores, diferentes visiones sobre el personaje.
- El Coro como un cúmulo de pensamientos, de voces de diferente naturaleza y hasta opuestas visiones, encubiertos bajo la misma posición o valor social, simbólicamente establecido por aparecer como un mismo personaje construido por una máscara y una capa.
- El discurso como máscara: La enunciación de los diferentes discursos sobre el mito de Antígona se da siempre desde la máscara. El elemento “máscara” es el que configura al Coro frente a los ojos del público y esta puede parecer inicialmente una solución escénica al ser un monólogo, sin embargo, al estar su texto construido por

múltiples textos de otros autores el gesto de la máscara unifica estas visiones en una sola propuesta que es la del discurso, la presencia del discurso social frente al acto.

- El mundo como un lugar de guerra: La presencia de sonidos contemporáneos de guerra y mares enrejados sumados al primer texto de la protagonista “¿Quién es cada uno de nosotros en un mundo siempre en guerra?” y la evidente pugna por el poder y el enfrentamiento de las leyes humanas y las naturales nos presenta este espacio escénico como metáfora del mundo como lugar de guerra.
- El vestido blanco como signo, al menos, de limpieza. Podemos interpretar el color blanco de su vestido como pulcritud, integridad, transparencia, etc.
- El gesto de cubrirse y descubrirse: Máscara y capa frente vrs. vestido blanco. Este signo construye al personaje de Antígona como transparente, honesto, sin nada que esconder. Esta forma de representación se puede contraponer al Coro, en tanto está encubierto todo el tiempo, no se precisa quien está detrás de esas palabras. Nos remarca una pluralidad de voces que conforman el discurso social alrededor a Antígona: como mito, como personaje, como mujer.
- Antígona como locura: “Mi vida acabó hace tiempo, por salir en ayuda de mis muertos. Sé que parezco loca, sé que me ataron porque no conviene que mujeres que están locas anden sueltas. (...)” (Bonilla, 2010, p. 16)
- La locura como una zona entre la vida y la muerte: Pronuncia el texto de Sófocles: “Marcho al antro de los muertos, y no porque la enfermedad me haya golpeado, ni porque mi suerte haya sido morir a espada. Al contrario, por mi propia decisión, fiel a mis leyes, en vida y sola, desciendo entre los muertos al Hades, entro viva a mi tumba.” (Bonilla 2010, p.16) y la autora continúa esta idea con el texto de Laca:

“Encerrada, suspendida en la zona entre la vida y la muerte. Sin estar aún muerta, tachada del mundo de los vivos” (Bonilla, 2010, p 16).

- Creonte como la ley, como el Estado, como el patriarcado: Este signo se construye en varios momentos de la obra: En la voz de Creonte: “Pues si te quedan ganas de amar, ama a los muertos que, a mí, mientras viva, no ha de mandarme una mujer.” (Sófocles en Bonilla, 2010, p. 19), como respuesta ante esta amenaza de Creonte Antígona replica: “(...) Yo soy ese inmenso e imposible deseo que no puede vivir y que es capaz de abrumar, de paralizar o de superar a un hombre, a un gobernante, a un sistema ya una historia (Derrida en Bonilla, 2010, p. 20).
- Las proyecciones como una extensión del espacio escénico: Las proyecciones, a lo largo de la obra (Bonilla, 2010), nos presentan espacios metafóricos como “mares y columnas libres y después enrejadas” (p.12); “(...) nubes tormentosas y mares tormentosos en blanco y negro.” (p.14), “(...) proyecciones multimedia de columnas griegas con nubes y Antígona en su rito de entierro.” (p. 17), “La música continúa unos segundos, acompañada de las proyecciones de mares abiertos.” (p. 21). Las proyecciones parecen abrir a un mundo onírico donde las metáforas predominantes son por un lado las columnas griegas como construcción humana, origen del discurso tradicional de Antígona; las nubes tormentosas como mal augurio y los mares enrejados o abiertos como metáfora de libertad.
- Los pergaminos colgados desde el techo evocan un tiempo pasado y a la vez estimulan al pensamiento de lo que ya está escrito. Fomentando la idea de discurso establecido, de lo ya dicho.

- Las columnas griegas con nubes pueden leerse como construcción de los dioses, lo cual a la vez construye la religión como un espacio entre lo natural y el poder o el establecimiento del ser humano.
- La conjunción blanco y negro como presencia del pasado, del recuerdo.
- El tatuaje rojo como marca de muerte: La muerte de Antígona se propone con una serie de proyecciones de fotografías de Antígona en blanco y negro donde aparecen tatuajes en rojo en su cuerpo. Lo cual, a la vez, propone la idea de que la acción ocurre en el cuerpo de Antígona. Es decir, se plantea el cuerpo de la mujer como espacio escénico.

2.1.3 Trabajo

A continuación, nos concentraremos en la producción del ente poético, en el trabajo humano de producción de la poésis. Es decir, los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el trabajo de producción del ente poético, en este caso la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*.

En cuanto a la concepción de *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, Bonilla comenta que su reto fue construir una estructura en cuanto a las visiones de otros autores, planteadas alrededor del mito de *Antígona*, de forma unipersonal.

La idea era (por tratarse de un coloquio internacional: La intratable Antígona), la idea era recuperar todas las visiones posibles de Antígona en un sólo espectáculo que fuera además un unipersonal (...) Entonces, la mayoría de los textos son palabras de otros, yo lo que hago es la estructura. O sea, lo que me senté a idear fue la estructura. O sea, quien hablaba

primero, quien hablaba después, cómo era la sucesión de hechos y acontecimientos, cuál iba a ser el desenlace. A mí lo que me importa es la estructura en el caso de *Antígona* y que yo pudiera hacer todos los personajes porque ese era el planteamiento. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

La obra de la autora, entonces, surge inicialmente con la idea de convertir la obra *Antígona* de Sófocles en un unipersonal, interpretado por la propia Bonilla. Ahora bien, el hecho de plantearse el texto para ser escenificado y presentarlo como parte del coloquio “La intratable *Antígona*”² impulsó a la autora a visibilizar las múltiples visiones y análisis que se han desprendido del mito original; como consecuencia encontramos un texto conformado mayoritariamente “con palabras de otros”.

Más allá de las motivaciones iniciales y sus implicaciones, la escritora define la estructura utilizada como sigue:

(...) un planteamiento inicial del Coro y un planteamiento final del Coro que era fundamental para entender lo que se estaba haciendo y lo que se quiere conducir, más el enfrentamiento fundamental que es *Antígona* con Creonte y luego *Antígona* consigo misma pensando en Hemón, es decir el gran sacrificio de *Antígona* es con Hemón, en realidad ella no tenía miedo de enfrentar el poder pero sí iba a perder su vida y a Hemón en el momento en que lo hiciera.(...) entonces, digamos que esa es la estructura: El Coro,

² “La intratable *Antígona*” fue un coloquio internacional de psicoanálisis de tres meses que se llevó a cabo en Costa Rica entre mayo y agosto de 2010 y en cuyo marco se presentó la obra “Yo soy aquella a la que llamaron *Antígona*” en el Instituto de México en Los Yoses, San José. (tomado del programa del coloquio)

Creonte, Ella consigo misma y Hemón y el Coro final(...). (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Dentro de la estructura citada los textos del Coro están formados por comentarios y pensamientos que se desprenden del estudio del mito de Antígona, de tipo filosófico, psicoanalítico, político, etc. Los textos de Antígona, por su parte, se disponen a partir de distintas versiones teatrales anteriores de *Antígona* (de autores como Brecht, Anouilh, Sófocles) y los textos de Creonte son fundamentalmente del texto original de Sófocles. Estos tres tipos de texto son ensamblados por Bonilla para dar pie a su versión de Antígona. A raíz de la necesidad de representar el texto de forma unipersonal Bonilla decide que la interpretación de Creonte sea una voz grabada para facilitar sus intervenciones. La autora describe esta decisión precisando la aparición de la máscara como figura metafórica fundamental en la construcción de los personajes:

Creonte es el texto de Sófocles básicamente, que era una voz grabada, para yo poder hacer el Coro, con máscara de tres caras. Antígona sin máscara, a propósito, siguiendo aquello de Atahualpa del Cioppo³ que decía que los personajes que tenían máscara eran los que representaban el poder y las fuerzas del poder y la que no tenía, el que no tenía máscara era el pueblo, o la protagonista, o la víctima, como se la quiera llamar históricamente. (...). (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Vemos cómo la técnica de la máscara surge como una solución a la necesidad de plantear el espectáculo como unipersonal pero que termina por establecer un planteamiento ético en la

³ Atahualpa del Cioppo fue un poeta, director, teórico y maestro teatral uruguayo. Es uno de los fundadores del grupo teatral "El Galpón" que fue principalmente influyente en los grupos independientes latinoamericanos desde 1949. (Dubatti, 2005, s.p.)

concepción del montaje al establecer a partir del elemento de la máscara una relación específica con el poder que atraviesa la obra, a la vez que dialoga con el contexto griego del cual parte el mito original de *Antígona*.

Del mismo modo, Bonilla hace al inicio del texto algunos señalamientos con respecto al texto que definen las posiciones ética y estética que procura el espectáculo escénico para el cual surge: “Espectáculo unipersonal de teatro, música y fotografía proyectada, alrededor del personaje de Antígona que pretende explorar cómo podemos leerla hoy en día desde una perspectiva femenina, latinoamericanista, histórica y contemporánea (...)” (Bonilla, 2010, p.9). Al respecto, la escritora subraya al menos dos operaciones distintas pero complementarias tomando en cuenta el contexto de producción de la obra y del texto:

La idea era lo que pongo yo un poco al principio, que sea una versión feminista y latinoamericanista del problema de Antígona, es decir el enfrentamiento con el poder que es para mí el fundamental. (...) Si uno sigue cosas distintas a las que el poder dice y el poder es un tirano, uno entrega la vida y no logra enfrentar al poder como individuo y en este caso no había una comunidad que la sostuviera y entonces ella resulta ser la víctima. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019).

Podemos reconocer en estas líneas de creación que se plantea la autora (la feminista y la latinoamericanista), su visión sobre la creación artística y su posición como artista frente a su contexto. En el ensayo “Cartografía de una creación: del territorio mítico de la autoficción a la esceno-biografía pasando por la deseo-biografía y la improvisación”, Bonilla (2019) define su búsqueda artística como un proceso dual de exploración artística paralela a su construcción de sí misma.

Este proceso creativo, azaroso, exploratorio, en términos de producción de pensamiento, me significa hacerme cargo, en imagen y palabra, de los trayectos internos de mi deseogeografía, hablando en primera persona, recuperando así (...) mi condición de parte significativa y activa en el universo y la herida del discurso y re-escritura de una parte de mí misma desde la decolonización del conocimiento y no desde el colonialismo de la mirada masculina (...) (p. 29)

Es decir, la comprensión de Bonilla del fenómeno artístico y en específico del teatral, al apuntar imagen y palabra, es una moneda de dos caras, una imbricación del complejo proceso de construcción de su subjetividad y su obra artística frente a su contexto. La autora ubica su obra como la posibilidad de dialogar con el contexto re-escribiendo su participación en él, así como Antígona se enfrenta a Creonte sin ninguna defensa más que la suya, pero ante la mirada de todos.

En resumen, la autora trabaja la inclusión de la mujer en el discurso. Discurso constitutivo de la cultura occidental, en su caso. A continuación, se realizan algunas observaciones en cuanto a esta concepción de teatro como agenciador de la relación estructura- trabajo en el caso de la artista que nos convoca.

2.1.4 Integración

La concepción del teatro que tiene María Bonilla desde su trabajo genera una búsqueda estética y una posición ética muy clara. Bonilla (2015, s.p.) encuentra en su trabajo artístico la necesidad de incluirse en la producción de sentido de la humanidad y considera que el

camino para satisfacer esta necesidad ha sido marcado por el deseo y la obligación de hacerse cargo de su posición de sujeto femenino.

Ahora bien, la autora desarrolla esta posición ética en cuanto a la construcción de discurso en su obra de forma literal, es decir, ella busca provocar un desplazamiento del discurso establecido para proponer un cierto movimiento de éste a partir de la re-escritura del discurso hegemónico desde la mirada de la mujer.

En el caso de la escenificación de *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, Bonilla nos introduce en el universo del texto a partir de una alusión al contexto actual de guerras y crisis social (Por ejemplo: a partir del sonido de sirena y efectos de guerra actuales que se encuentran al inicio del texto). Del mismo modo, la autora interpretó el personaje Antígona, generando con ello no sólo la presentación de su planteamiento escénico como una alternativa a la lectura tradicional del mito, sino, de forma simbólica, conduce una inmolación de sí misma en el contexto actual. Es decir, construye la contemporaneidad como heredera de ese mismo discurso hegemónico, en la obra de Sófocles dado por Creonte.

También, en la obra, la acción está construida en pasado, leemos la historia de Antígona a partir de un momento en que ya los hechos ocurrieron y visitamos una especie de recuento de lo acontecido. Esta lectura, sumada al hecho de que la misma autora interpreta al personaje Antígona, parece construir una doble temporalidad: Un tiempo que es el de la ficción, de la historia de Antígona, con todo y su re-escritura, y otro que es el presente y las implicaciones que tiene la artista modificando un mito fundamental de la cultura occidental posicionándose en el lugar de la que se enfrenta al poder.

Esto lo podemos visualizar a nivel escénico ya que se cuenta con comunicaciones personales en las que ella nos revela algunas de las decisiones escénicas tomadas para la presentación del texto, como por ejemplo que ella era la actriz, fundamental para estudiar con mayor amplitud el texto desde la modalidad de teatro para la cual el texto fue escrito.

Pero, de todas formas, si contemplamos únicamente el texto, sin tomar en cuenta las decisiones escénicas, también es evidente la visión de Bonilla sobre el teatro como articulación dialógica del contexto, como un espacio de ficción donde se ponen a discurrir otras realidades, digamos alternativas, o visto de otro modo donde se desmitifica el discurso hegemónico que nos construye como sujetos en el presente.

Ésas son tareas del arte, de la creación femenina y de la crítica: desinstitucionalizar la historia, desproveerla del discurso autoritario, mesiánico y poseedor de la única verdad, en tanto acto político de inclusión, pero no desde o contra la mirada del hombre en la que vemos nuestro reflejo difuminado. (...) (Bonilla, 2019, p. 30)

Es por su concepción del teatro, su forma de asumir el acontecimiento escénico desde el texto que la autora se permite jugar con el tiempo ficcional y el tiempo de lectura (o del presente en el caso del acontecimiento escénico). Es en esta intención de plantear un desplazamiento para el discurso dominante desde su re-escritura, y su re-lectura desde otros ángulos que se organiza el cronotopo, evidenciando la teatralidad para procurar reflexión, cuestionamiento, pero desde la implicación del lector (o espectador) en la trama.

2.2 “Ofelia y Hamlet”

2.2.1 Introducción

Ofelia y Hamlet es un texto que propone una interpretación contemporánea del *Hamlet* de William Shakespeare. El texto se nutre del universo shakesperiano para plantear a estos dos personajes (Ofelia y Hamlet) como víctimas del poder. La obra utiliza textos de Shakespeare, de sus obras *Hamlet príncipe de Dinamarca* y *Macbeth*. También se presentan textos de Sylvie Jopeck, Susana Bercovich, Jan Kott y Jerzy Grotowski, quienes aparecen como personajes. Las palabras de la autora organizan los diferentes textos para dar cabida a su visión contemporánea de *Hamlet*. Consigue con ello problematizar la configuración de la subjetividad de los géneros femenino y masculino dentro de un contexto donde la realidad se plantea para los personajes como algo siniestro debido al ejercicio del poder. Este gesto de lo siniestro ya está presente en la obra shakesperiana, pero Bonilla lo enfatiza en su texto. Según Gutiérrez (1993), es la revelación de lo siniestro para Hamlet el detonante de la tragedia.

La obra nos cuenta cómo el Fantasma del Rey se le aparece a su hijo Hamlet, para revelar que fue asesinado por su propio hermano Claudio, quien enseguida se casó con la viuda, madre de Hamlet. La revelación se le hace para pedirle que lo vengue y esa revelación y esa petición van a desencadenar la tragedia. (p. 13)

En la obra de Bonilla, los acontecimientos parecen ya haber sucedido y se nos convoca a la reflexión de los personajes sobre la tragedia shakesperiana que les da origen, es decir se reflexiona sobre ese siniestro contexto. La narrativa de la obra gira en torno a la construcción de la memoria donde los juegos temporales permiten un diálogo entre los acontecimientos pasados y las futuras reflexiones que de ellos se desprenden, lo que dibuja

a los personajes como espectros de un contexto de un poder insaciable, corrupto e irreflexivo.

Así mismo, en la obra shakesperiana se manifiestan los valores en crisis de un modelo social ya caduco:

La duda hamletiana trasciende, además, el nivel personal para mostrarnos descarnada la esencia de una sociedad en transición plagada de contradicciones. Y ver así como una nueva escala de valores- los del humanismo- debía abrirse paso arduamente en un mundo que se caía a pedazos. (Gutiérrez en Shakespeare, 1993, p. 14)

En la obra de Bonilla esta misma cuestión de la crisis sistémica se plantea como un ciclo ancestral de la ley del Talión. Ahora bien, en la tragedia shakesperiana, Hamlet se debate entre la venganza o el suicidio y decide fingir su locura mientras busca evidencia del asesinato de su padre. Además, “rechaza cruelmente el amor de Ofelia, a quien además descubre convertida en señuelo del Rey en su contra (Gutiérrez en Shakespeare, 1993, p. 13). Ofelia posteriormente enloquece y se suicida. Este posicionamiento de la búsqueda de la verdad desde la locura está también impregnado en el texto de Bonilla. La diferencia reside en que éste se resuelve desde la estructura misma a través de este carácter atemporal, propiamente en los momentos donde se entabla un diálogo entre tiempos y visiones de los personajes Ofelia y Hamlet sobre los hechos.

Por otra parte, las nociones de muerte, locura y honor, plantean un esquema humanista en el texto shakesperiano. El autor escribe un *Hamlet* cuyas concepciones de justicia, bien y mal lo dibujan primero como una especie de antihéroe que adquiere carácter de héroe en el movimiento de la tragedia. En esta línea, propone Gutiérrez que el *Hamlet* de Shakespeare

“se rebela contra la corrupción (...), contra el abuso de poder y contra el libertinaje de la corte” (p. 14). Este espíritu rebelde frente al discurso hegemónico de la clase política dominante está presente también en la obra de Bonilla. Así como la propuesta de la locura como posible camino para decir la verdad que está presente en algunos personajes shakesperianos pero que Bonilla problematiza.

2.2.2 Estructura

Para analizar la estructura de la obra se utiliza la propuesta semiótica de Kowsan (1992) que se resume en el Anexo 2⁴ y que se detalla a continuación:

a) Elementos constitutivos de los sistemas signicos

- **Texto**

La obra está compuesta por XVII escenas o cuadros, aunque no están definidos explícitamente por la autora. Cada segmento del texto está construido de tal forma que inicia con una serie de didascalias y cierra del mismo modo, es de acuerdo a esta estructuración que podemos percibir los límites entre una escena o cuadro y otra. Dentro de las didascalias se recurre constantemente a especificar los recursos de luz y proyecciones.

En esta obra, como en Antígona, encontramos textos de distinta naturaleza, como señala la autora en una nota al inicio de la obra. Podemos agrupar los textos en: didascalias y acotaciones de la autora; texto para ser enunciado de diferente procedencia: textos shakesperianos de Hamlet y Macbeth, textos de otros autores sobre Hamlet como los de

⁴ Ver Cuadro 2 en anexos.

Jopeak, Bercovich, Kott y Grotowski; y textos de Bonilla que a su vez propician el entramado de los anteriores.

A continuación, se identifica a partir del texto enunciado la función de cada escena en la organización general del texto:

- La primera escena inicia con un texto de Jan Kott (teórico y crítico teatral, estudioso de Shakespeare y autor del texto “Shakespeare, nuestro contemporáneo”, editorial ALBA, 2002). Esta primera escena es una especie de comentario a manera de contextualización de cuan conocida e importante resulta la obra “Hamlet” de Shakespeare, atribuyendo este interés cultural a la temática del poder como camino a la muerte. Llama la atención que Jan Kott aparece aquí como un personaje que comenta sobre lo que se va a presentar. Por un lado, evidencia el peso del mito en que se convirtió la obra Shakesperiana tiene en la cultura occidental. Por otra parte, sentencia que el interés que existe en el mito está relacionado con las nociones que plantea sobre el poder.

En esta escena Laertes, Osric, Hamlet y Gertrudis son voces en off. El texto inicial de estos personajes gira en torno al tema de la traición. Este cuadro construye la presentación del personaje y su conflicto inicial.

- En la segunda escena el único enunciante es Hamlet, quien anuncia la aparición del espectro de su padre y manifiesta la sospecha de una traición. En esta misma escena se introduce en el personaje de Hamlet el cuestionamiento sobre el poder, sus mecanismos y la antigüedad de los conflictos de poder.
- El texto en la tercera escena es enunciado por Hamlet y el Espectro. El Espectro se construye a través del recurso de voz en off y las proyecciones. Esta escena está

constituida por una exhortación de parte del Espectro hacia Hamlet a accionar frente al acto de su hermano de haberle “arrancado la vida”.

- En la cuarta escena Hamlet se lamenta sobre la herencia de los mandatos de guerra y toma la decisión de utilizar el teatro como herramienta para exponer el secreto de traición.
- La enunciante principal del texto en la quinta escena es Ofelia. El texto de Ofelia está escrito a manera de poesía y canto. Ambos recursos (poesía y canto) se alternan, de manera que parece que el canto es un escape del texto poético, este texto poético es una revelación de ella como víctima en el relato. En esta escena, la autora propone un juego temporal en los textos de Ofelia, donde ella viaja a sus recuerdos para reconstruir y tratar de comprender su presente. La alternancia del recurso de poesía y canto hilvanando los recuerdos y el pensamiento presente de Ofelia da origen a un tiempo cíclico y repetitivo el cual impide el avance de Ofelia. Otra construcción que parece importante del texto de esta escena es la construcción de Laertes y Polonio en el recurso de voz en off. Estas voces aparecen como parte de los recuerdos de Ofelia, como límites masculinos que construyen su accionar pasado y presente.
- En el sexto apartado, Hamlet es el enunciante del texto. Gertrudis, Ofelia y el Espectro aparecen como voces en off. Al iniciar la escena Hamlet está vestido de mujer, con bata y tacones mirándose en un espejo de mano, esto señala la hipótesis de una personalidad fragmentada, es decir nos presenta el enfrentamiento de Hamlet con su madre, pero desde un patrón de locura. A la vez, construye una

problematización del género de Hamlet, es decir que el cuestionamiento frente al poder se da en ambos géneros planteados.

- Principalmente la enunciación del texto está a cargo de Ofelia en la séptima escena. En ella, Ofelia desmiente la historia que Hamlet narra en la escena anterior. En un tono evocativo, como encerrada en sus recuerdos Ofelia nos muestra cómo las respuestas de Hamlet y de Gertrudis, que se presentan en la escena anterior, van conduciéndola a la locura. Al final del cuadro Ofelia canta. Este cambio en la forma de enunciación del texto puede interpretarse como un escape del personaje que a la vez funciona como transición para introducir un momento distinto de la historia en el siguiente cuadro.
- En la octava escena los enunciantes del texto son Polonio y Claudio, no están presentes sino voces en off. De nuevo, se presenta el recurso de la voz en off como una reconstrucción del pasado, como una persecución hacia Hamlet por su estado de locura y su conocimiento de las malas acciones de Claudio. El tono del texto es sombrío e intrigante a la vez, de tal forma que genera una tensión respecto al personaje de Hamlet y estos dos enunciantes. Esta escena funciona como catalizador de la acción total, ya que las dos escenas anteriores (VI y VII) nos sumergen en la psique de los protagonistas de este texto: Ofelia y Hamlet.
- El enunciante del texto es Hamlet quien, con tono reflexivo y subido en una escalera, lo cual podría agregar a la interpretación una especie de vértigo, procura decidir su accionar. Esta escena es una revisión del famoso monólogo de Hamlet de “ser o no ser”.

- En el apartado X del texto, el enunciante es Claudio, quien en tono reflexivo se cuestiona si es posible arrepentirse. Se presenta a través del recurso de voz en off y proyecciones.
- En la escena XI, se puede dividir el texto en dos partes: Hamlet es quien está a cargo de la palabra en la primera parte, su tono es reflexivo y lúgubre; se propone a éste como un personaje presente. Claudio es el segundo enunciante de texto, el tono en este caso es de sentencia, de resolución; este personaje se propone como una voz en off.
- En la escena XII, Ofelia aparece físicamente y también mediante el recurso de la voz en off, nuevamente, retomando su historia personal a partir del recuerdo. El contraste entre la voz de la actriz en vivo y la voz en off de Ofelia en esta escena construye, junto con las proyecciones el pasado, la memoria de Ofelia.
También mediante este recurso de voz en off, aparece Bercovich, (psicoanalista y estudiosa del texto Shakesperiano) como un personaje más del relato. Indirectamente esta escena se convierte en una visita de Ofelia a su terapeuta.
Se presenta palabra cantada, como en otros momentos de la obra, evocando un escape de la realidad de los personajes, una manera de evadirse.
El tono es rencoroso y la mezcla de emociones que plantea hacia el pasado y lo inconexo de los pensamientos de Ofelia remiten a la locura. Entre la palabra y el tono y al brindarle un contexto de análisis o terapia psicológica se construye el signo de locura. La escena se resuelve con el suicidio de Ofelia.

En el texto hay un pequeño intertexto con Yo soy aquella que llamaron Antígona, que parece un guiño de la autora para señalar algún parecido entre los personajes de Ofelia y Antígona.

- En esta escena, la XIII, el texto se reparte entre Hamlet y dos sepultureros. El tono de Hamlet es de lamento, mientras que el texto de los sepultureros es más bien un cuestionamiento sobre la posición de la iglesia del suicidio con respecto al sepulcro. De alguna manera esta escena recuerda el juicio contra Antígona en el texto de Sófocles.

Los textos de los sepultureros aparecen mediante grabación. Este recurso crea el signo de recuerdo, estos personajes parecen habitar en la memoria de Hamlet.

- En la escena XIV, Gertrudis aparece como una voz en off. El tono de su texto es triste, de lamento, manifiesta su identificación con Ofelia en su decisión suicida.
- En la escena quince, Hamlet y Ofelia, a manera de coro son los portadores de la palabra en esta escena. El texto aparece en el recurso de voz en off. El único personaje físico es Hamlet. El contraste entre el texto y la escena establece una relación entre la definición de una autobiografía y un rompecabezas, utilizando un texto de Jopeak (estudiosa de los géneros de la fotografía y la autobiografía), así señalado por la autora. En el texto Ofelia y Hamlet definen a su familia como un elemento a olvidar.
- En la escena XVI, aparecen Laertes, Claudio, Osric, Gertrudis y Hamlet como voces en off. Se construye, a partir del recurso de la grabación, el enfrentamiento entre Laertes y Hamlet y sus respectivas muertes. Esta escena resume el final de la obra shakesperiana donde todos los personajes señalados mueren.

Al final de la escena hay un texto de Hamlet dicho por el actor, para el cual la autora indica que debe ser suave y pausado. En este texto final de Hamlet se instala una reflexión de las tragedias a las que conduce el poder y un clamor por la justicia y la paz.

- En la última escena (XVII), el texto es enunciado por Grotowski (Maestro de la actuación y la dirección teatral) que aquí aparece como un personaje. Esta intervención construye una mirada sobre la tragedia que plantea una interrogante filosófica sobre el discurso del poder que allí se muestra que, como lo hace un maestro teatral, pone en evidencia el teatro como discurso o como gesto social sobre el poder.

- **Expresión corporal**

En general, las especificaciones que hace la autora en torno a la expresión corporal apoyan el ritmo tanto de los personajes como de la obra. Se emplean detalles, sobre todo en relación al movimiento escénico, de ciclicidad y creciendo. Por ejemplo, en la primera escena, Hamlet inicia caminando y acelera su ritmo hasta correr en círculos, o en la quinta escena Ofelia juega al escondido entre las cortinas, la búsqueda se va tornando una búsqueda frenética con movimientos repetitivos, lo cual también señala un cierto ciclo.

El carácter cíclico del tiempo que podemos interpretar en el texto está reforzado por el movimiento escénico y es contrastado por la expresión corporal en dos momentos de forma evidente: El primero es en la cuarta escena cuando Hamlet mueve los pies arrítmicamente en oposición al sonido de cajita de música que le acompaña; el segundo momento en que esta relación se percibe claramente es en la escena doce, cuando Ofelia se suicida pero

luego entra a la escena flotando; este carácter de suspensión en el movimiento del personaje contrasta con su constante movimiento circular y acelerando o creciendo.

- **Apariencias exteriores del actor**

En cuanto a las apariencias exteriores del actor se puede indicar que hay principalmente dos signos en los que adquiere gran importancia: uno es la imposibilidad de comunicar o decir en el caso de Hamlet, y la imposibilidad de ver de Ofelia, ambos obstáculos se presentan con una venda, en el caso de Hamlet que le cubre la boca en la primera escena y en el caso de Ofelia que le cubre los ojos en la escena cinco. El otro momento en el que la indumentaria es principal en la construcción signica es en la sexta escena en que Hamlet aparece vestido con una bata de mujer y tacones rojos y con un espejo de mano. En esta escena se plantea el enfrentamiento de Hamlet con su madre (Gertrudis) y con Ofelia, pero debido al vestuario y la utilería podríamos interpretar un enfrentamiento con el género, con los patrones de comportamiento y pensamiento ligados a este performance que es el género y canalizados en sus relaciones con las mujeres de la obra y en función del mandato del espectro.

- **Aspecto del espacio escénico**

La autora describe el espacio escénico de la siguiente manera: En el fondo hay un ciclorama blanco. A un lado una escalera vertical con una tina de porcelana a sus pies, del otro lado, un laberinto de telas. Estos elementos se mantienen durante toda la obra y son enfatizados dependiendo de las necesidades del movimiento escénico por la luz y las proyecciones. Esta conformación espacial apoya la sensación dominante de confusión y

ciclicidad con las que juega durante todo el texto. Parece construirse el signo de la vida como un ciclo siniestro del cual no se puede salir. También los niveles que se proponen con la escalera y la tina acompañan las reflexiones que se hacen sobre los ciclos del poder, por estar por momentos arriba y por otros al borde del ahogo.

Ahora bien, las proyecciones propician el diálogo entre tiempos ya que en varias ocasiones se proyectan recuerdos o visiones pasadas de los personajes con las que los personajes se comunican, se refugian, se defienden, etc.

- **Recursos sonoros**

Recursos sonoros articulados fuera de la escena (voz en off o voice-over)

Al igual que en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* el recurso de voces fuera de la escena es fundamental en *Ofelia* y *Hamlet* y al igual que en aquel en este texto representa un factor dominante que estructura la narración. No obstante, en este, Bonilla complejiza el recurso, ampliando la diversidad de voces y de formas de estas voces. De modo que encontramos no solo textos sino voces de personalidades que provienen del universo de lo Real y que aparecen aquí como parte de la ficción como Jan Kott, Susana Bercovich y Jerzy Grotowski; personajes que provienen de la ficción de Shakespeare pero no se corporizan (Polonio, Gertrudis, Laertes) en la propuesta de Bonilla por lo que se construyen, como se vio, como parte de la memoria de los personajes que sí se corporizan y también la voz de Ofelia o la voz de Hamlet que al ser los protagonistas y de cuerpo presente en la representación (según plantea el texto) guían nuestra lectura de la acción y el discurso. Es decir que en esta obra el recurso sonoro articulado, pero no enunciado

directamente en la escena se presenta como *voz en off* (fuera de la escena) y también como *voice-over* (voz sobre la escena).

En esta obra, Bonilla, utiliza los recursos sonoros para construir una polifonía que lleva implícitamente un comentario contemporáneo sobre el tiempo y el espacio, sobre el cuerpo, sobre la mente, a la manera que algunos autores del teatro de las vanguardias como Samuel Becket pretenden instalar:

La voz performativa en la literatura de Beckett es una fuerza deliberada que insiste en hacerse escuchar. Puede emanar de la cabeza de un solo personaje, pero es percibido como un sonido o una voz autónomos. Narradores de prosa y dramaturgia los personajes se presentan divididos en diferentes voces y la tensión que existe entre ellos crea el drama polifónico en el que gran parte de la escritura de Beckett se basa. (West, S., 2008, p. 261)

Esta operación resulta estructurante del texto y eje medular en la lectura. Se estudiará con mayor detenimiento en el capítulo siguiente por considerarse, al igual que en el texto de Bonilla sobre *Antígona*, un *factor dominante*.

Recursos sonoros no articulados

Se propone en el texto varios momentos de música que acompañan la creación de ciertas atmósferas en las escenas, aunque la autora no brinda indicaciones sobre la música, se infiere que la necesidad de cambiar o crear ciertas atmósferas es lo que se busca al proponer allí la música en algunos casos. Por ejemplo, al iniciar la obra la música puede ayudar a generar ciertas sensaciones en el espectador para introducir su lectura de la pieza. Del mismo modo en la escena en que Hamlet enfrenta su relación con las mujeres de la obra

(escena VI) se utiliza música para apoyar la atmósfera deseada. También se utiliza esta estrategia en la escena de los sepultureros (escena XIII) donde se requiere cierta atmósfera lúgubre. Otro caso es la escena donde Gertrudis (escena XIV) se lamenta por la muerte de Ofelia y a la vez se identifica con esta latencia de muerte, la escena es introducida por música para ayudar al lector o espectador a entrar en la misma frecuencia que el personaje.

Por otra parte, en otras escenas se distingue la necesidad de agilizar el ritmo de la obra. En la escena donde Polonio y Claudio buscan a Hamlet (escena VIII) se instala una especie de sensación de persecución y más que en la creación de una atmósfera específica la música conviene para acelerar la acción.

Además de los momentos de las escenas que se proponen musicalizados se presentan otras intervenciones de sonidos no articulados. Podemos apuntar una categoría de sonidos que se utilizan para enfatizar un mandato o generar cierto impacto repentino, tal es el caso del trueno con el que se introduce el personaje del Espectro en la escena III, o la escena XVI, donde se construye el momento del duelo de Laertes y Hamlet que constituye el desenlace de la obra y que Bonilla propone iniciar con un estruendo; así mismo podemos ubicar esta intención en la última escena (XVII) donde se escucha, al inicio, una salva de cañón que contrasta con el final del texto de la escena anterior “El resto es silencio. ¿Silencio? ¿El resto es silencio?” (Bonilla, 2012, p.35). Estos sonidos, además de llamar la atención del lector o espectador, propician el aumento de la tensión en la escena.

Finalmente, cabe señalar en el personaje de Ofelia la derivación de la poesía en canto construye una ruta posible de lectura de la locura, se construye la música como escape o evasión de la realidad. Dicha construcción inicia con un texto cantado en la escena VII y

termina con una canción en la escena XII, marcando a la vez la evolución de la locura del personaje hacia su muerte.

a) Signos

Primeramente, la autora construye el texto shakesperiano de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* como un signo de la cultura occidental, lo cual, a su vez, implica que el ejercicio corrupto e insaciable del poder es quien marca sus límites. Podemos reconocer la intención de construir este signo en dos partes: la primera dada por el texto inicial de la obra de Bonilla, el cual está formado por palabras del crítico teatral y estudioso de Shakespeare, Jan Kott, quien posiciona al texto *Hamlet, príncipe de Dinamarca* como un mito tradicional de la cultura occidental. La segunda parte de este signo, se puede encontrar en la inserción del maestro y teórico teatral, Jerzy Grotowski, como personaje, al final de la pieza de la autora, como gesto de meta teatralidad. En este último caso, el texto de Grotowski se sale de la narración de *Hamlet*. La autora lo utiliza para señalar como tradición de las sociedades el hecho de olvidar su historia, de acallarla: “Hay generaciones de actores y generaciones de testigos, que dicen a los que vendrán, que lo que pasó, pasó.” (Bonilla, 2012, p.35)

Ahora bien, en la obra Shakesperiana, el personaje Hamlet recurre al teatro para confirmar su sospecha del homicidio de su padre a manos de Claudio y Gertrudis. El recurso de la meta teatralidad se puede reconocer en la obra de la autora como un guiño sígnico para subrayar el poder del teatro en la memoria de las sociedades.

Es resumen, en estos textos de Kott y Grotowski podemos interpretar una doble intención de Bonilla de instalar su obra como una relectura de *Hamlet* como mito icónico de la

cultura occidental, implicando que el poder en ella es corrupto e insaciable y, a la vez, evidenciar la capacidad del teatro de enfrentar las sociedades a su realidad a través de sus mitos.

En cuanto al trabajo de la palabra, encontramos algunos textos de Susana Bercovich, psicoanalista y autora de la obra *¿Quién no es Hamlet?* Se presenta a Bercovich en una especie de coro con Ofelia, donde se evidencia la fractura en la conciencia de Ofelia y su imposibilidad de ser. Esta presencia acompaña a Ofelia en su locura, justo antes de su suicidio. Bercovich genera un signo de psicoanálisis al servicio de la lectura del relato de Hamlet como síntoma de la sociedad occidental.

Otro signo que se puede identificar es el espacio escénico como un espacio mental y las implicaciones a nivel simbólico que éste conforma en la construcción de imágenes visuales. Encontramos un laberinto del lado del escenario que puede ser muy representativo de la confusión y sentimiento de encierro que viven los personajes principales de la obra. Así mismo, encontramos una escalera que tiene a sus pies una tina, elementos disonantes pero que nos pueden remitir a los conflictos de los personajes:

- La tina puede construir un espacio importante para el personaje de Ofelia, para quien el agua tiene gran significado (pues se suicida tirándose al río) tanto como la intimidad pues solo se tiene a sí misma, luego del rechazo de Hamlet. También se utiliza la tina cuando Hamlet, de forma misericorde, perdona la vida a Claudio ya que le ve rezando. En esta escena la tina parece funcionar como un espacio purificador tanto como lo puede ser para Ofelia.

- La escalera instala niveles de altura, lo cual puede ser evocativo de las escalas de poder. También se utiliza la escalera para generar un signo de vértigo en el personaje de *Hamlet* en la escena del famoso monólogo de ser o no ser.

Otro elemento destacable a nivel signico es el de la temporalidad de la obra. Al igual que en la *Antígona* de Bonilla, en *Ofelia y Hamlet*, parece que la acción ya sucedió al iniciar la obra y los personajes, como espectros, nos revelan su visión sobre los hechos pasados. El recurso de la voz en off sumado a las proyecciones en algunos momentos de la obra construyen los recuerdos de los personajes sobre los cuales ellos comentan o incluso regresan a sus reflexiones pasadas, lo cual a su vez propone el tiempo como un fenómeno cíclico, como un laberinto sin salida. Los personajes intervienen en los recuerdos de los otros, en el cuadro VII, por ejemplo, Ofelia rechaza la construcción de los hechos de Hamlet y propone la propia. Es decir que el pasado es subjetivo y es en la memoria donde puede ser reconstruido y compartido con los otros.

Por otra parte, encontramos en las imágenes auditivas otro recurso interesante como lo es el canto de Ofelia como signo de locura, pero de una locura justificada o intencional. En el texto shakesperiano la locura de Ofelia se propone a partir de algunas canciones. En Bonilla se amplía este recurso y se utilizan los textos que anteceden las canciones para construir ese tránsito hacia la locura. Para esto, Bonilla utiliza la poesía, de forma que los textos de Ofelia parecen diluirse hacia la canción. Es decir, en el texto de la autora, la locura es una elección frente a la demencia del contexto. De esta forma, se propone a Ofelia como víctima del contexto donde el ejercicio del poder absorbe todo a su paso, incluso la mente o cordura de los personajes.

Algunos otros signos que podemos encontrar en las imbricaciones de los distintos sistemas sígnicos pueden ser:

- La mujer como signo de confusión o de problema: Podríamos interpretar la intención de proponer este signo en, al menos, dos momentos de la obra. Primeramente, en el cuadro V, Polonio le dice a Ofelia “No creas en las palabras de Hamlet que son femeninas” (Bonilla, 2012, p.16), consejo que Ofelia interpreta de forma peyorativa y más que debatirle en sí por el consejo, le cuestiona la forma en que sus palabras la definen a ella también. En segundo lugar, en el cuadro VI, se nos presenta el personaje Hamlet con una bata de mujer, tacones y un espejo. En el texto de esta escena Hamlet recuerda los enfrentamientos con los personajes femeninos de la obra: Gertrudis y Ofelia, al tener un espejo consigo y vestir como mujer, parece construir una faceta de su identidad, o bien enfrentarse a su femineidad. Lo cierto es que se construye un gesto empático, de reflejo en la reconstrucción o visita a estos recuerdos. En este mismo cuadro podemos interpretar el espejo y la pluralidad de voces en off como signo de fragmentación de la personalidad de Hamlet.
- La imposibilidad de decir o de ver impide el avance hacia una posible solución de los problemas, este signo se construye con una venda en los ojos en el caso de Ofelia y en la boca en el caso de Hamlet. Más allá de la propuesta para cada escena en que la venda aparece, la venda en sí simboliza el conflicto medular de cada personaje y su imposibilidad de encontrar una solución distinta a sus problemas. Si Ofelia impedida por su inocencia fue incapaz de ver la realidad de su contexto como para entender que Hamlet se hacía pasar por loco cuando hablaba con ella. Es su misma inocencia una venda en los ojos. Hamlet por su parte, si hubiera podido decir

todo lo que estaba procesando en su soledad posiblemente hubiera encontrado otra salida a sus problemas. Desde el inicio de la obra se propone este signo de la venda en la boca de Hamlet, de la mano de movimientos circulares de avance que se aceleran hasta llevarlo a correr en círculos, aquí la venda juega el papel de motor de ese movimiento. Es porque no puede decir que acumula sus pensamientos como si fuera una olla de presión a punto de estallar.

- El juego del escondido como metáfora siniestra de la pérdida: La autora introduce al personaje de Ofelia a partir de un juego de escondido en el que ella busca con los ojos vendados a Hamlet, pero esta búsqueda se vuelve frenética y fútil. Bonilla propone movimientos repetitivos para esta acción, con lo cual se genera una desesperación en el personaje y la escena que funciona para transformar un juego infantil en un momento siniestro, es decir, de enfrentamiento al horror. En este caso esta búsqueda implica una pérdida, un duelo.
- También encontramos en varios pasajes la construcción de la pérdida de la inocencia como un duelo que a la vez constituye un recurso fundamental para enfrentar la vida. Ofelia expone al final del cuadro donde se presenta como personaje: “Una siempre es una niña cuando conoce el amor, la muerte, la pérdida, la locura, el silencio del agua” (Bonilla, 2012, p. 14) o también al describir su primer encuentro con Hamlet: “Yo, que me miré por primera vez en sus ojos y conocí de golpe el amor, el miedo, la locura y el suicidio...” (Bonilla, p. 15). En ambos pasajes la pérdida de la inocencia representa un momento traumático que crea un camino hacia la muerte, en su caso, claro, esta pérdida de la inocencia se da en relación a Hamlet.

2.2.3 Trabajo

Aquí se reúnen algunas consideraciones sobre el trabajo de la artista en cuestión en cuanto a la producción de la poésis en la obra “*Ofelia y Hamlet*”. Se revisan entonces, los procesos, técnicas, directrices conceptuales y materiales que conforman el trabajo de producción del ente poético.

La concepción de la obra está dada por colocar a Ofelia como protagonista del texto, no como protagonista de la acción, son los otros personajes los que accionan, ella mira, recibe la acción y nos muestra a los lectores o espectadores otra visión de los hechos. Este desplazamiento se concreta mediante la conservación de la estructura shakesperiana del relato, en el sentido que mantiene el avance del accionar de Hamlet, pero aporta un recuento de los daños desde la óptica de Ofelia. Bonilla utiliza las palabras de Shakespeare para los monólogos de Hamlet y algunos otros personajes, pero escribe casi por completo el texto de Ofelia, que es central en la obra, pues originalmente este personaje solo tiene voz en su locura.

Las decisiones poéticas de Bonilla respecto a su reescritura del mito de Hamlet dislocándolo hacia la visión femenina, de los ojos de Ofelia, se justifica en su visión del hecho escénico y las necesidades de las escritoras contemporáneas de enfrentarse a la tradición.

Todo proceso de creación artística, sea la narración de una anécdota, el diseño de movimiento de una situación o la composición de una sonata, encierra el enigma del mito, ese relato referido a acontecimientos, prodigios, protagonizados por seres sobrenaturales o extraordinarios, dioses,

semidioses, héroes, monstruos, o personajes fantásticos, que buscan una explicación a un hecho o fenómeno; cuyo origen está en la tradición oral, por ello, su transmisión da lugar a múltiples versiones, formando parte vital de las creencias de una cultura o de una comunidad, la cual considera historias verdaderas ya que sustentan su cosmovisión. (Bonilla, 2019, p. 5)

Según esta propuesta, es posible pensar que, si cambiamos los mitos que nos edifican como sociedad, o por lo menos los revisamos desde nuestra realidad espacio temporal, sería posible cambiar nuestra cosmovisión. En este sentido, podemos interpretar que en la concepción de la obra *Ofelia y Hamlet*, por ejemplo, Bonilla contempla una alteración del texto de Shakespeare para centrarse en el personaje secundario de Ofelia y con ello generar una reflexión sobre lo que este mito construye para la mujer.

(...) sí hay una alteración del Hamlet en el sentido de que yo sólo tomo escenas muy concretas del Hamlet: los monólogos, más la escena con Ofelia que es la central y todo lo de Ofelia es casi texto mío, porque yo a quien quería rescatar ahí era a Ofelia, como personaje femenino víctima del poder que no tenía ninguna posibilidad de usar su voz por eso enloquece y se mata (...). (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

La autora respeta el texto Shakesperiano en los monólogos de Hamlet, en el orden cronológico en que aparecen porque de esta manera se mantiene la evolución de este personaje y en consecuencia la de Ofelia. Pero el resultado de esta organización es que se evidencia la posición de Ofelia como última en una cadena de acciones donde ella se queda sin posibilidad si quiera de alzar su voz.

Otra variante importante de este texto a nivel de concepción es la aparición de Gertrudis como fantasma, homologado con el fantasma del padre de Hamlet ya que las fantasmagorías son síntomas de una problemática social y en Ofelia la figura de la madre es una gran ausencia, distinta a la de Hamlet quien construye en esa presencia la muerte. El problema parece ser que un fantasma es una creación subjetiva, es algo que irremediablemente se debe enfrentar solo o sola.

Los seres humanos creamos fantasmagorías sobre aquello que nos inquieta, que nos parece sospechoso por su diferencia, que no comprendemos, fantasmagoría que permitió la inconcebible pregunta histórica sobre si la mujer tiene alma (...). (Bonilla, 2019, p.7-8)

Esta visión fantasmagórica de la madre guarda alguna correspondencia con la aparición posterior de la voz de Bercovich como personaje acompañante de Ofelia en su peor momento. Parece ser que la psicología es la única relación posible para afrontar las circunstancias extremas en las que Ofelia se encuentra, su desvarío y posterior decisión de morir. Este acompañamiento termina por presentar a la mujer como un enigma.

2.2.4 Integración

Ofelia nos plantea dos grandes conflictos, uno que tiene que ver con su posición de víctima del poder, quizá principal objetivo de Shakespeare al escribirla; pero también nos propone, según la visión de Bonilla, un conflicto en relación a la erótica femenina, en la construcción de su sexualidad. Este tema es desarrollado por Bonilla en varias de sus obras, siempre en relación a las posibilidades y limitaciones que en ese sentido restringe a las mujeres el contexto patriarcal.

(...) el tema de la construcción de la erótica, de la sexualidad femenina en el teatro, no ha sido un tema abordado de manera importante por la dramaturgia mundial. Aparece, aunque de forma velada, en los orígenes mismos del teatro, en las tragedias griegas, donde los personajes femeninos, como protagónicos de la acción con excepción de Antígona, Electra y Medea, nunca han sido los preferidos por los dramaturgos masculinos y no es sino hasta que dejamos atrás la Edad Media y el Renacimiento que encontramos nuevamente, protagonismo femenino en las obras teatrales. Tanto en Shakespeare, como Calderón de la Barca, Lope de Vega o Molière, centran sus obras dramáticas en personajes masculinos y los femeninos, aunque están dibujados con maestría, son solamente parte del conflicto, pero nunca protagonistas. (Bonilla, 2019, p. 74.)

Es claro que la intención de Bonilla es la de dar voz a estos personajes femeninos de la tradición teatral occidental. En este caso, en la obra *Ofelia y Hamlet*, Bonilla otorga el papel protagónico a Ofelia, pero lejos de proponerle como un personaje capaz de enfrentar al poder o si quiera a Hamlet, su acción primordial es la de reconstruir. La acción de Ofelia durante la obra de Bonilla parece ser ayudar a Hamlet a reconstruir los hechos desde una perspectiva más amplia que su cabeza. De este modo, la autora pone en evidencia la relación desigual frente al poder que viven ambos jóvenes y la imposibilidad de su relación.

Ya Shakespeare mismo, en *Hamlet*, nos había mostrado una Ofelia desgarrada de su principio de realidad por el encuentro de la erótica y la muerte. Su locura empieza con el asesinato de su padre a manos de su amado Hamlet y aquella Ofelia siempre silenciosa, empieza a hablar, a cantar,

depositando allí su única posibilidad de nombrar su tragedia. Ofelia es una loca que canta su deseo de mujer, su entrega a Eros y la falta de un hombre que muere sin cumplir la promesa hecha. Su primer contacto con el erotismo ha sido al mismo tiempo, su último contacto con la vida y su fatal contacto con la muerte. La palabra será vehículo, reclamo, muerte. En todos los ejemplos, Eros y Tánatos son una fuerza que se concibe integralmente. (Bonilla, 2019, p. 75.)

De este modo, Ofelia parece ser una excelente oportunidad para trabajar, dentro del mito, el tema de la erótica femenina con la intención de cuestionar las estructuras del poder que le limitan y le conducen a la locura y la muerte.

2.3 “Silencio Roto”

2.3.1 Introducción

La obra *Silencio Roto* se construyó para una producción del Teatro Universitario como homenaje al 400 aniversario de la muerte de Shakespeare. En su basamento textual, está constituido por monólogos femeninos de este autor y algunos textos de autores como Clarice Lispector, Serrano de Haro, Virginia Woolf, Marguerite Cavendish, Michel Foucault, Marguerite Duras, Annabelle Aguilar, Slavoj Zizej y María Bonilla.

“Silencio Roto” está formada a partir de cinco monólogos de personajes femeninos de Shakespeare: Julieta, Emilia, Desdémona, Lady Macbeth y Ofelia; monólogos que son atravesados por escenas colectivas de los personajes en acciones que retratan distintas facetas de la construcción de la identidad femenina y que cada personaje vive

independientemente, es decir, cohabitando el espacio con las demás pero sin percatarse de las otras: juegos con zapatos de tacón, indumentaria que se coloca en las manos o brazos, abanicos, diferentes tipos de coronas (espinas, flores, reinos, etc.), bateas para lavar, fósforos y burbujas; estas escenas lúdicas son seguidas por pensamientos expuestos por las actrices (y ya no los personajes) alrededor de esta concepción.

Cada uno de los monólogos es introducido por una proyección fotográfica que incluye un texto que nos ubica en dos sentidos: en primer lugar, en el espacio narrativo (espacio donde ocurre la acción dramática) y, en segundo lugar, en el tema de la obra de donde se extrajo, pero desde los ojos del personaje femenino. Por ejemplo, el monólogo de Julieta está antecedido por el texto: “En la hermosa Verona, la lucha por el poder inmola a Julieta, quien decide su muerte, enamorada del amor más que de Romeo” (Bonilla, 2016, s.p.).

Asimismo, cada monólogo es precedido por una leyenda que resume una posible visión de Shakespeare al escribir estos personajes femeninos y algunas formas de vivir la femineidad, esta información se nos presenta de manera textual acompañada por una voz en off. Por ejemplo, después del monólogo de Julieta se nos presenta auditiva y visualmente el texto:

“Y Shakespeare soñó que Julieta tomó el veneno, despertó encontrando a Romeo muerto a sus pies y se atravesó con un cuchillo y con ella, escribió la ceguera del amor de un día en tiempos enemigos y a quienes confunden los brazos del amor con los de la muerte.” (Bonilla, 2016, s.p.).

Por tanto, el tema central de la obra no parece ser Shakespeare o sus personajes femeninos sino la mujer escrita por el hombre, tema que se aborda desde un espacio muy específico: el cuerpo de la mujer, además, en un tiempo que nos convoca a todos: la memoria.

Finalmente, el público es confrontado a la escenificación de la memoria femenina de cuando fueron escritos sus roles en la sociedad y se presenta desde el único espacio posible para su construcción: el cuerpo de las mujeres. Estas temáticas: el cuerpo y la memoria, recurrentes en las búsquedas escénicas de la autora serán abarcados con más amplitud adelante.

2.3.2 Estructura

Siguiendo la dinámica de análisis planteada, para estudiar la estructura de la obra se recurre a la propuesta semiótica de Kowsan (1992) que se resume en el Anexo 3⁵ y que se detalla a continuación:

a) Elementos constitutivos de los sistemas sígnicos

- **Texto**

Para empezar, es necesario identificar los diferentes enunciantes del texto, porque al igual que en *Antígona* y en *Ofelia y Hamlet*, en esta obra las palabras no son escritas enteramente por la autora María Bonilla, sino que ella genera el texto a partir de la articulación de diferentes tipos de discursividad:

- 1) La palabra contenida en las obras de Shakespeare: Romeo y Julieta, Otelo, Macbeth y Hamlet. Particularmente los monólogos de algunos de los personajes femeninos: Julieta, Emilia, Desdémona, Lady Macbeth, Gertrudis y Ofelia.
- 2) La palabra de diferentes autores citados: Clarice Lispector, Serrano de Haro, Virginia Woolf, Marguerite Cavendish, Michel Foucault, Marguerite Duras,

⁵ Ver Cuadro 3 en anexos.

Annabelle Aguilar, Slavoj Zizej y María Bonilla. Los pensamientos de estas autoras son expuestos por las actrices grupalmente.

- 3) La palabra contenida en el génesis bíblico.
- 4) La palabra que construye el discurso hegemónico occidental representado por algunos filósofos y científicos: Pitágoras, Aristóteles, Platón, Santo Tomás de Aquino, Napoleón Bonaparte, etc.
- 5) La palabra de la voz en off: narradora omnisciente
- 6) La voz cantada como ruptura de la linealidad del texto hablado.

Ahora bien, con respecto al tono podemos identificar para cada uno de estos sistemas discursivos un tono diferenciado:

- 1) Monólogos de algunos de los personajes femeninos: Julieta, Emilia, Desdémona, Lady Macbeth, Gertrudis y Ofelia: El tono que se identifica en estos segmentos puede describirse como teatral, es decir existe un acento en la ficción, la palabra se vive como un recurso íntimo, como pensamiento aislado del espacio o tiempo del convivio teatral.
- 2) La palabra de diferentes autores citados: Clarice Lispector, Serrano de Haro, Virginia Woolf, Marguerite Cavendish, Michel Foucault, Marguerite Duras, Annabelle Aguilar, Slavoj Zizej y María Bonilla. Los pensamientos de estas autoras son expuestos por las actrices grupalmente: El tono para estos textos es el del descubrimiento del mundo femenino, la interpretación del mundo a través de la experiencia de la mujer. Estos textos salen en muchos casos en “defensa” de la posición marginal de la mujer.
- 3) La palabra contenida en el génesis bíblico: Se encuentra un intertexto con la Biblia donde se narra un génesis, un mito de la creación yuxtapuesto a la creación Shakesperiana,

es decir se construye una analogía entre Shakespeare y Dios, y la obra shakespeariana y el mundo.

4) La palabra que construye el discurso hegemónico occidental representado por algunos filósofos y científicos: Pitágoras, Aristóteles, Platón, Santo Tomás de Aquino, Napoleón Bonaparte, etc.: Estos textos tienen un marcado acento machista. Se descubren las bases del discurso hegemónico occidental como machista y misógino.

5) La palabra de la voz en off: narradora omnisciente: La voz en off de la autora crea un hilo conductor entre los diferentes momentos de la obra. Presenta un tono auto ficcional⁶.

6) La voz cantada como ruptura de la linealidad del texto hablado: La palabra cantada tiene un tono de desvarío, de locura, de incapacidad de transformar la palabra en acción.

- **Expresión corporal**

La obra está constituida, como se ha expuesto anteriormente por monólogos de personajes shakesperianos y escenas colectivas de las actrices. Es en estas escenas donde adquiere principal protagonismo el movimiento escénico y la expresión corporal. Los aspectos escénicos convocados en este apartado son principalmente importantes en las escenas colectivas de la obra, donde se indican acciones específicas a las actrices mayoritariamente en función a ciertos elementos de utilería.

En estas escenas o cuadros, las indicaciones de la autora son pocas y se refieren a acciones que las actrices deben realizar con ciertos elementos de utilería. Por ejemplo, en el primer cuadro las actrices realizan diferentes acciones con zapatos. Las acciones no se especifican,

⁶ Esto no se precisa en el texto, no obstante, se cuenta con un video de referencia de la obra, filmado por el canal universitario, canal 15, que apoya los comentarios y reflexiones que aquí se hacen, ya que es de las tres obras la única que no ha sido publicada. Canal UCR (18 de enero de 2017) Silencio Roto en Palabra de Mujer [video]. YouTube. Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=pIhVT2-rc70>

pero sí se puede interpretar una especie de movimiento coral ya que cada actriz debe accionar respecto a unos zapatos, todas al mismo tiempo, el escenario se percibe poblado de estos movimientos ejecutados a partir del mismo tipo de elemento. Esta escena, en cuanto la intención de la expresión corporal y movimiento escénico se repite, pero utilizando palanganas con agua en vez de zapatos, en la escena o cuadro 11.

También, en el cuarto cuadro se sugiere una relación con un elemento, en este caso un tocado. Bonilla indica, en este caso, que cada actriz atraviesa la escena tres veces llevando un tocado en sus brazos, añade la autora “en diferentes calles”, se interpreta, entonces, un recorrido lineal de cada actriz y una acción implícita en relación con los tocados.

Del mismo modo, en el cuadro séptimo, se indica la aparición de cinco actrices con abanicos grandes en sus manos, no se precisan acciones o movimientos, pero la figura o imagen que se orienta crear a partir de las actrices con los abanicos se rompe con el grito “Yo” y salida de una de ellas, luego de la salida de esta actriz las demás responden de forma coral mirándose entre sí.

En el cuadro nueve se indica nuevamente que las actrices entran al espacio con tocados, ahora en sus cabezas, también se señala el movimiento en calles, es decir en forma lineal, atravesando el espacio escénico. Aunque no se plantean acciones o movimientos concretos en relación con los tocados, si se encuentran, al igual que en otras escenas, que los movimientos son corales y muchas veces lineales, siguiendo calles de derecha a izquierda o viceversa.

Este tipo de movimientos logra generar una ruptura con la temporalidad, ya que no siguen ninguna narración específica, ni se estructuran para ser leídos en algún orden, tal parece que el interés es que se lea esta imagen de las actrices como un coro de mujeres o, al presentar a

las mujeres enfrentando diferentes situaciones proyectadas por la relación con los objetos, se logra representar a la mujer como concepto.

Esta noción discursiva de la mujer como concepto parece ser más evidente en el cuadro 15, donde cada actriz realiza distintas acciones en función de objetos diferentes. Actriz 1 se echa burbujas de jabón sobre sí. La Actriz 2 tiene un reloj de arena, la Actriz 3, los ojos vendados y un espejo de mano, la Actriz 4 está hincada, rezando, la Actriz 5, con un lápiz de labios, se pinta y se besa, dejando marcas en su cuerpo. En esta escena parece capitalizarse la intención que tienen estas escenas colectivas de reflejar la relación de la mujer con diferentes elementos.

- **Apariencias exteriores del actor**

Las indicaciones que se hacen referentes a la apariencia de las actrices son muy pocas, pero todas tienen en común describir pequeños elementos o características de los personajes que interpretan en los monólogos de los personajes shakesperianos. En el caso de Julieta la única descripción que se hace de su indumentaria es que lleva una muñeca cosida a su enagua, lo cual le otorga un rasgo infantil.

En el caso de Emilia se señala que entra con un pañuelo, elemento crucial para dar interpretación a este personaje. En la obra Otelo, Emilia extrae un pañuelo de Desdémona y se lo da a Yago quien con él ocasiona el fatal desenlace de la pieza. El hecho de representar a Emilia con el pañuelo nos hace rápidamente interpretarla a partir de su engaño y traición.

En el monólogo de Desdémona se indica que lleva alas de mariposa, lo cual funciona como gesto fantástico para construir la imagen de este personaje y refuerza su relación con los sueños. Por su parte, en la escena de Lady Macbeth, se instala la imagen de este personaje

arrastrando una silla-trono, que resume al lector su objetivo vital de la obtención del poder a toda costa. También en el monólogo de Gertrudis, el personaje es construido por un chal rojo y la chaqueta de Hamlet, estos elementos podrían indicar señorío e introducirla desde su relación maternal con Hamlet.

- **Aspecto del espacio escénico**

Además de los elementos con que se representan a los distintos personajes shakesperianos en los monólogos, en las escenas colectivas se utilizan elementos de utilería o indumentaria para construir cierta imagen de la mujer o diferentes situaciones que pueden construir múltiples signos para el lector o espectador como los zapatos, los tocados, los abanicos, los fósforos, las burbujas, el reloj de arena, la venda y espejo de mano o el lápiz labial. Cada uno de estos elementos refiere a un aspecto del universo que la obra plantea como femenino. Estas nociones se logran exponer a través de la conjunción de los objetos y el movimiento escénico en relación a la música (que, aunque no se especifica su naturaleza, si se indica su presencia) o bien por balance con las narraciones en off que se presentan.

Ahora bien, con respecto a la configuración del espacio escénico, la escena se propone vacía, únicamente se determinan unas telas de gasa en diferentes lugares del espacio. La propuesta de las telas de gasa ayuda a la claridad de las proyecciones, ya que la obra propone gran número de éstas.

En su mayoría las proyecciones no se describen con detenimiento, pero sí se advierte en ellas la presencia de algunos textos escritos. Al inicio de los monólogos los textos de las proyecciones introducen el espacio y tema fundamental de la obra de donde el personaje del monólogo emerge. Al finalizar cada monólogo se da un cierre con un texto en la proyección

que tiene como propósito reflexionar sobre la construcción de la mujer que se logra a partir del personaje del monólogo referente. Es decir, se capitaliza el papel de la mujer escrito por Shakespeare en el texto de la proyección, al finalizar cada monólogo.

Las figuras a nivel de composición que se forman con las actrices en las escenas colectivas son las únicas construcciones que se presentan en el espacio escénico, por lo que los cuerpos de las mujeres son la única escenografía que se presenta más allá de las telas de gasa para las proyecciones, esta idea del cuerpo femenino como espacio se refuerza con algunos textos, pero este aspecto simbólico será abordado más adelante.

- **Recursos sonoros**

Recursos sonoros articulados fuera de la escena (voz en off o voice-over)

En *Silencio Roto*, al igual que en las otras dos obras del corpus, el recurso de la voz se concentra más en una especie de voice-over, se utiliza para dirigir la atención del lector/espectador sobre las operaciones sobre el discurso que va presentando las escenas. En algunos casos, como se indicó con anterioridad funciona para contextualizar la acción, pero también ocupa la posición de comentario de la autora sobre lo expuesto.

La *voice-over* en *Silencio Roto* parece convertirse en la voz de la autora que se construye como una autoridad frente al lugar que Shakespeare ocupa en el discurso hegemónico occidental. Este posicionamiento será abarcado con más amplitud en el capítulo siguiente por considerarse esta, al igual que en las otras dos obras que nos convocan, una operación *collage*.

Recursos sonoros no articulados

En todo momento las proyecciones están acompañadas de música, esto se debe a que los momentos de proyecciones construyen un puente entre las cuadros o escenas. Del mismo modo, se refiere música en las escenas colectivas en donde las actrices se relacionan con distintos objetos. No se indica el tipo de música, sino que se señala un “track” con lo que se evidencia que la escritura de este texto está hecha en función de la escena constituyéndole como un texto post escénico.

Otros momentos donde se construyen signos auditivos son los momentos donde está presente el canto que siempre es en los monólogos. Dentro de ellos los personajes cantan cuando se acercan a la locura que es un gesto presente en la Ofelia de Shakespeare, como se ha indicado anteriormente, pero para esta obra se constituye como signo de locura en todos los personajes shakesperianos.

a) Signos

El signo quizás más importante en esta obra es el de la escritura como creación en el sentido más estricto, ya que constituye una pieza fundamental del discurso de Bonilla. En el texto, el hecho de la escritura tiene implicaciones que le trascienden, se propone una analogía del escritor como creador, donde ser creador equivale a ser Dios. Implícito en ello, encontramos aquí un signo fundamental y es el de la escritura de los roles para las mujeres en el teatro como hecho de creación. Podemos ver un ejemplo de ello en la idea de Shakespeare como Dios creador de roles para las mujeres, esta idea es reforzada, por ejemplo, en el texto enunciado por la voz en off al final de cada monólogo: “Y Shakespeare

soñó que Julieta tomó el veneno, despertó encontrando a Romeo muerto a sus pies y se atravesó con un cuchillo y con ella, escribió la ceguera del amor de un día en tiempos enemigos y el deseo femenino que confunde los brazos del amor con los de la muerte” (Bonilla, 2016, s.p.).

En el génesis bíblico, al finalizar cada día Dios contempla su creación y da nombre a los distintos elementos: Agua, tierra, aire, hombre, etc. Al ser nombrados los elementos existen. Ahora bien, la estructura narrativa de *Silencio Roto* posee un segmento al final de cada monólogo donde se resume la creación de Shakespeare como la de Dios; a la vez al escribirse la obra de Shakespeare se crea la perpetuación de un estigma femenino en el constructo femenino occidental.

También podemos encontrar este signo en el texto del cuadro 3, donde las actrices, “sin personaje”, confrontan las palabras de grandes pensadores, constructores de la cultura occidental como: Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Pitágoras, Napoleón Bonaparte. Las actrices rechazan sus palabras con respecto a su definición de la mujer o bien la diferenciación machista entre hombre y mujer que proponen. En este gesto está implícito que la construcción del discurso occidental parte de esas palabras como premisa por lo que se dificulta para la mujer ser dueña de su historia. Cabe destacar que, si bien las actrices no representan un personaje, el discurso planteado no es correspondiente a una cotidianidad de las actrices sino a una construcción discursiva de la autora.

En esta obra también se aborda el teatro como posibilidad de reflexión sobre el discurso occidental y sus construcciones patriarcales. Por ejemplo, esto lo podemos ver en el texto de Actriz 1 en el cuadro 3: “¿Por qué los personajes femeninos de teatro terminan muertas o locas? ¿Será porque el teatro es un espejo de la realidad?” (Bonilla, 2016, s.p.).

Al ser las mismas actrices que representan los monólogos podemos reconocer un recurso de meta teatralidad, donde el teatro se reconoce como juego representacional de la realidad pero que es capaz de modificarle o al menos influirle:

“Actriz 3: Pero Shakespeare tenía razón: Hay amores que enloquecen y matan...y Romeo también muere, ¿o no?”

Actriz 4: Pero yo no quiero un amor que muera por mí, quiero uno que quiera vivir por mí...” (Bonilla, 2016, s.p.).

De forma implícita encontramos una relación realidad ficción en el hecho teatral mismo al hacerle una pregunta a la ficción que contestan en la realidad, a la vez que quienes preguntan son actrices de un espectáculo. Este recurso de la meta teatralidad también lo encontramos en las obras *Antígona* y *Ofelia* y *Hamlet*.

Los zapatos, los tocados, las palanganas, los abanicos, burbujas, lápiz labial, reloj de arena, el rezo, como signos del universo íntimo femenino. Dentro de estos elementos se destaca el uso de la venda en los ojos y un espejo de mano, la actriz que los utiliza dice el texto “El trabajo de una mujer, desde que se levanta hasta que se acuesta, es tan duro como una jornada de guerra, porque debe inventar su empleo del tiempo conforme al de otras personas. (M Duras)” (Bonilla, 2016, s.p.). Junto con el texto, esta mujer con ojos vendados y espejo de mano, construye un signo de imposibilidad de la mujer de verse a sí misma, de poseer su propia identidad, a la vez parece un guiño con la obra *Ofelia* y *Hamlet* donde se utilizan estos mismos elementos.

Otro signo que se puede identificar es el del cuerpo de la mujer como espacio. Primero, al plantear toda la obra en el espacio vacío y tratarse de una reflexión sobre el lugar de la mujer en el discurso, se vuelve una obra sobre la intimidad de la mujer. Segundo, la última

escena es una reflexión sobre el lugar-no lugar de la mujer a partir de un pasaje de Foucault: “Hay países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, porque no pertenecen a ningún espacio, concebidos en la cabeza de los hombres, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; la dulzura de las utopías. (Foucault)” (Bonilla, 2016, s.p.).

A este pasaje le sigue la pregunta con la que termina la obra: “¿Tomar la palabra, articularnos y producir en los espacios coloniales, imperiales o fronterizos en los que vivimos desde nuestro no lugar, pero como sujetos como interlocutores de nuestro espacio y nuestro tiempo...?” (Bonilla, 2016, s.p.). La obra parece construir ese “no lugar” como un espacio de cada una, como el cuerpo de la mujer quizá. Esta posición se encuentra problemática en cuanto a la teatralidad, ya que es una forma de enunciar la ausencia de la mujer en el discurso y puede resultar contradictorio con la misma propuesta. Se procurará abordar este cuestionamiento más adelante.

2.2.3 Trabajo

Al valorar su proceso de creación como artista María Bonilla en la conferencia “Cartografía de una creación” explica:

En mi caso y dado que una de las necesidades artísticas más imperiosas de las mujeres es incluirse en la producción de significado de la humanidad ha sido marcada por el deseo y la obligación de hacerme cargo de mi voz como sujeto femenino. (Bonilla, 2016, s.p.)

Es esta necesidad la que se refleja en la manera en la que Bonilla aborda su obra *Silencio Roto*, con la intención de brindar un homenaje a uno de los autores dramáticos más emblemáticos y más influyentes de todos los tiempos como lo es Shakespeare, pero sin dejar de hacerse cargo de su promesa como artista: la del hecho escénico como obra viva, como una propuesta que dialogue con la actualidad.

Para *Silencio Roto*, Bonilla guía su construcción estructural a partir de cinco monólogos de algunos de los personajes shakesperianos femeninos más importantes:

(...) las puse en orden por un lado de edad y por otro lado de enfrentamiento consciente con el poder, entonces está Julieta de primera, Emilia de segunda, Desdémona de tercera, Gertrudis de cuarta y Lady Macbeth de quinta. Porque Lady Macbeth es la más cercana al poder y Julieta la menos cercana al poder. Entonces yo sabía que esos monólogos no podían ir seguidos, no tenía sentido que fueran seguidos y tenía que ponerle a cada uno un pequeño universo en sí mismo. Entonces el primer aporte que hice fue ubicarlas, es decir: “Shakespeare sueña a Julieta como un personaje...”, que son dos frases que grabo yo con mi voz y una pequeña conclusión, para que la gente que no hubiera leído nunca las obras de Shakespeare más o menos tuviera una idea, eso era, aunque las escenas, se trataba de que terminaran en sí mismas. (...) (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019).

Es claro que al ir tomando decisiones de organización de los textos la autora va elaborando una premisa de trabajo, como ella misma lo indica, donde sitúa a las mujeres frente al poder. Los criterios que indica la autora contienen objetivos muy específicos que tiene para

la pieza y donde subyace su ética como artista, señalada anteriormente. Ahora bien, las decisiones posteriores y la integración de los textos de distintas procedencias a la obra se seleccionaron de una forma distinta, ya no según su jerarquía política dentro del contexto de cada personaje sino de acuerdo a la realidad subjetiva que cada una evidencia.

Una vez que le hice su inicio y su final a cada uno de los monólogos, encontré que quería hacer un texto más contemporáneo, es decir que quedara más claro (y ahí es donde entra ya el collage total) quería que quedara claro teorías feministas, teorías sobre las mujeres que se cortan, las mujeres frente al poder, comentarios sobre mujeres históricamente importantes. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Las operaciones estéticas contenidas en el texto, entonces, se gestan a partir de decisiones conscientes del universo Shakesperiano y del diálogo que se establece entre las realidades de las mujeres de distintas épocas.

Entonces recuperé las frases en bloques que tuvieran que ver con lo que mostraba ese personaje: su misión, victimización, más bien intento de enfrentar el poder, de rebelarse, de entregar la vida por, o de no pensar si quiera como Lady Macbeth que enloquece, pero no lo previó, digamos no pensaba que eso iba a pasar. Y una vez que encontré las frases me di cuenta de que no podía ser hablado, o sea que esas frases tenían que pertenecer a escenas de las cinco actrices y no de los cinco personajes. (...) Descubrí que necesitaba las cinco actrices, que son entonces las escenas con las sombras, las escenas en las que están todas de blanco y que son cinco actrices mujeres

que están enfrentado un proceso que recupera la visión de la mujer. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019).

Parece ser que muchas de las directrices conceptuales marcan los materiales y técnicas o líneas de trabajo que surgen para el texto. El compromiso de la artista con su visión del teatro como espacio de posicionamiento político o debate de ideas se evidencia en la gesta de su trabajo *Silencio Roto*.

Pero yo dije, a mí me gusta tanto el movimiento, y siempre pongo tanto de movimiento físico que no es sólo hablado que yo las quisiera recuperar también algunas escenas en movimiento; además tenía a Rodrigo Oviedo que estaba haciendo una música celta a propósito de Shakespeare y de la época de Shakespeare y dije: no, yo las voy a poner no a bailar porque no son bailarinas, pero sí a hacer movimientos escénicos con un objeto, todo empezó trabajándose en improvisación con un objeto. (...) yo escogí los objetos claves para cada una que tenían que ver con la metáfora de cada una de sus escenitas digamos. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Resulta de importancia para comprender la poética de Bonilla su inclinación por el movimiento escénico y el trabajo actoral, tal parece que en su teatro el actor/la actriz completa el ente poético. Ahora bien, la diversidad de lenguajes que presenta la obra, tiene su ligazón en la intención de Bonilla por trascender los mitos planteados y provocar una reflexión en cuanto a la posición de la mujer en el discurso occidental. La búsqueda del lenguaje en Bonilla pasa por un compromiso con el arte teatral como intercambio de ideas en función de la transformación social.

Una de mis preocupaciones constantes ha sido la búsqueda de un lenguaje teatral, elemento vital de identidad de cualquier creador. (...) Hoy más que nunca, es importante tener una posición ideológico-estética en las producciones interdisciplinarias que enfrentamos, posición que reconoce su función social en el planteamiento de problemas nacionales, como espacio de debate, en la develación de nuevas perspectivas ante los problemas que sufre la sociedad costarricense en esta época convulsa y violenta que vivimos. Un segundo elemento es que el actor ha ido y es elemento central del espectáculo, su entrenamiento, experimentación y manejo del instrumento vocal, corporal, mental y emocional, es prioritario, así como su participación, así como su participación activa en cada proyecto. (Bonilla, 2019, p.40)

De esta visión de Bonilla extraemos al menos tres características fundamentales de su poética: su búsqueda de lenguaje, su compromiso con definir una posición ideológico-estética en reconocimiento de la función social del teatro y en cuanto a los componentes teatrales propiamente la priorización del trabajo con el actor/ la actriz.

2.3.4 Integración

En la conjugación palabra y texto podemos obtener algunos hallazgos con respecto a la estructura narrativa de la obra y su discursividad: En primer lugar, se puede observar que no existe una línea cronológica de acción entre los monólogos se rompe con una narrativa aristotélica y ello nos lanza a un espacio de construcción fragmentado. La segunda

característica que se puede observar es que la acción dramática parece establecer ciclos de tensión.

En la obra *Silencio Roto*, la narración no se da a través de la acción dramática, sino que establece ciclos de tensión y distensión que hacen avanzar nuestro pensamiento hacia la construcción de un discurso establecido por estas imágenes, éste es un rasgo post dramático que nos permite valorar el teatro de Bonilla como fenómeno contemporáneo. En este sentido se considera importante valorar la tensión provocada por la yuxtaposición de texto, imagen y música para dar paso a la acción que ocurre más bien en la mente del espectador.

En segundo lugar, descubrimos la inserción de textos teatrales y textos teóricos de diversas áreas que dialogan con textos propios de la autora. Esta dialéctica creada a partir de retazos, crean para las y los espectadores un discurso escénico alternativo; discurso que, sin contradecir a Shakespeare, ni a los diferentes pensadores que hilan un discurso dramático, son utilizados por Bonilla para plantear una posición política ante el poder hegemónico dominante.

No obstante, en oposición a estas valoraciones de la construcción de imagen de la mujer en Shakespeare, se presentan escenas donde las actrices, de forma combativa y de forma frontal hacia el público, articulan un discurso intelectual contra las posiciones de diferentes autores, políticos y científicos determinantes de la historia de la humanidad como Santo Tomás de Aquino, Napoleón Bonaparte, Pitágoras, Aristóteles, etc.: “¿Por qué los personajes femeninos de teatro terminan siempre muertas o locas? ¿Será que el teatro es un espejo de la realidad? Y no dijo el gran Aristóteles que la hembra es hembra en virtud de cierta falta de cualidades, que es un hombre inferior, que la naturaleza solo hace mujeres cuando no puede hacer hombres. Y Santo Tomás de Aquino, que dijo que la mujer es un

hombre frustrado, un ser ocasional. El peor de todos fue Bonaparte, que dijo que la naturaleza quiso que las mujeres fuéramos esclavas de los hombres, que les pertenecíamos, “su propiedad”, como el árbol que da frutas frescas pertenece a su granjero. No, el peor de todos fue Pitágoras que se atrevió a decir que hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y al hombre y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer. (...)” (Bonilla, 2016, s.p.).

En fragmentos como este, que atraviesan la obra, se evidencia la determinación del rol “mujer” como un componente peyorativo y aislado del conocimiento lógico o artístico pero impuesto como un mandato desde la óptica masculina y su concepción de mundo y de mujer.

Del mismo modo, se descubre un paralelismo que estos segmentos establecen con el discurso del libro del Génesis donde Dios al final de cada día de creación resume y valora su quehacer. Se propone entonces a Shakespeare como un Dios creativo y su escritura como el inicio de una concepción de la femineidad. Al mismo tiempo, se propone la paradoja de la creación artística a imagen y semejanza de la divina y la incidencia de la ideología subyacente en ella en nuestra realidad.

Por tanto, el tema central de la obra no parece ser Shakespeare o sus personajes femeninos sino la mujer escrita por el hombre, tema que se aborda desde un espacio muy específico: el cuerpo de la mujer, además, en un tiempo que nos convoca a todos: la memoria. Finalmente, el público es confrontado a la escenificación de la memoria femenina de cuando fueron escritos sus roles en la sociedad y se presenta desde el único espacio posible para su construcción: el cuerpo de las mujeres.

Este posicionamiento ideológico para enfrentar la creación artística *Silencio Roto*, como discurso desde la dramaturgia escénica, se puede observar desde dos puntos: 1. El de una construcción literaria que incluye textos dramáticos de algunos de los personajes femeninos escritos por W. Shakespeare. 2. El de una construcción de textos no dramáticos, sino filosóficos, que se integran a la acción dramática en la escena. Así, se observa que esta construcción dramaturgica, tanto escénica como literaria, está dada por el compromiso que se percibe de la artista con el hecho escénico.

La creación artística, cual fuese, empieza cuando se abre una de las ventanas del llamado mundo interior. La producción femenina, por su parte, es crónica de una cultura y una realidad donde no hay memoria. Una realidad inscrita en las relaciones de poder que vive impregnada de miedo y silencio. La mujer es lo excluido y habita en la marginalidad, por eso necesita, antes de cualquier cosa, nombrarse, decirse, incluirse. (Bonilla, 2016, s.p.)

Es a partir de las razones estéticas que se establece un discurso ideológico desde un lugar alternativo que se crea desde la mujer y lo femenino; o al menos desde la construcción del discurso escénico que propone con su equipo creativo.

2.4 Resumiendo: La poética escénica de María Bonilla

Podemos observar algunos elementos comunes a las tres obras y que por tanto delimitan la poética escénica de Bonilla para la presente investigación. Procuramos dividir estas observaciones en tres partes: las que se refieren a la estructura del texto en sí, las que tienen que ver con la concepción de teatro que el trabajo de Bonilla modaliza, es decir las que se

desprenden de sus planteamientos éticos, técnicas y búsquedas como artista y que dan fundamento a las obras y la integración a manera de balance de las dos anteriores.

2.4.1 Estructura

Se encuentra que los tres textos presentan una estructura fragmentada en la que las operaciones de espacio y tiempo definen el avance de la pieza más no la acción, es decir, nos encontramos frente a una sucesión de acontecimientos, sino que parecen ya haber ocurrido los hechos y nos encontramos frente a una reflexión o una especie de valoración o reelaboración de éstos. Tampoco existe la intención de dividir el texto por unidades o espacialidades distintas, los movimientos que sugiere la autora en las piezas están dados, mayoritariamente, por los cambios en las proyecciones multimedia para exponer una nueva idea, agregar información, presentar un personaje o un acontecimiento, tienen más que ver con un cambio de idea o de perspectiva que con el avance de la narración en sí.

Entonces, en las obras de Bonilla, la narración no se da a través de la acción dramática, sino que se establece en ciclos de tensión y distensión. La ruptura de la unidad temporal en Bonilla es la de una pieza post dramática, donde el tiempo es más bien un tema más que aparece, en oposición a la tradición aristotélica donde se impide que el tiempo se muestre como tal. Bonilla plantea el tiempo como una construcción de la subjetividad, lo cual a su vez propone un tema que parece fundamental para la autora: la memoria. Las implicaciones de esta operación temporal y otras serán elaboradas en el siguiente capítulo.

Ahora bien, con respecto al espacio, podemos identificar en los tres casos que el espacio está básicamente vacío. En las propuestas de Bonilla el espacio es uno mental u onírico, no obedece a los espacios sugeridos por las acciones narradas, no evoca otros lugares.

Estamos, así como en el caso del aspecto temporal, frente a un espacio que remite al discurso no a la acción.

Se encuentran algunos temas recurrentes en las obras como: el discurso hegemónico occidental, la subjetividad femenina, la memoria, la imagen de la mujer, el enfrentamiento de la mujer con el poder, la fragmentación, entre otros. Podemos identificar que el común denominador de las obras del corpus respecto a la temática es el discurso hegemónico occidental y su encarnación, podemos visualizarlo en la inserción de textos teatrales y textos teóricos que conforman las obras de Bonilla. Este tejido de textos parece el eje primordial de su escritura, ella escribe “con palabras de otros” en una especie de dialéctica de retazos que busca la reconstrucción de la memoria-historia a la que remite este discurso. Las operaciones que realiza la autora con estos “retazos” del discurso hegemónico occidental evidencian la construcción de su subjetividad como artista y como mujer en oposición a éste.

En los tres textos está presente el gesto de la meta teatralidad de alguna forma. En *Ofelia y Hamlet* y en *Silencio Roto* se expone de forma más evidente. En el primer caso, con la inserción de Jan Kott, Susana Bercovich y Grotowski como personajes de la obra, cada uno de ellos agrega a la narración un tema distinto: Kott enmarca la tragedia de Hamlet de Shakespeare como una de las más influyentes de la cultura occidental, a la vez que señala un paralelismo del poder como fuerza destructora y la fascinación de cada época con la obra; en el caso de Bercovich, ésta evidencia la fractura en la conciencia de Ofelia a la vez que ayuda a construir la fantasmagoría de la madre ausente de este personaje; finalmente Grotowski representa un gesto irónico de invisibilización de los hechos representados, restando relevancia a la historia de Ofelia.

En el segundo caso, en *Silencio Roto*, este recurso de la meta teatralidad, se ve en la relación realidad-ficción por ejemplo cuando las actrices buscan respuestas a sus preguntas en la narración de la ficción. Por su parte, en la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* el gesto meta teatral está en construir a Antígona como un dispositivo de revelación de la verdad frente al discurso, es que la construcción de este texto está hecha casi totalmente por diferentes procedencias del conocimiento, podríamos pensar que toda la obra presenta en sí un gesto meta teatral en ese sentido.

2.4.2 Trabajo

En cuanto al trabajo de la artista en cuestión, podemos identificar una constante búsqueda de su lenguaje escénico donde evalúa su subjetividad a la vez que evidencia una preocupación por la función social del teatro.

Una de mis preocupaciones constantes ha sido la búsqueda de un lenguaje teatral, elemento vital de identidad de cualquier creador. En el inicio de esta búsqueda, sabía que tenía varios parámetros fundamentales en los que basaba mi creación: la concepción del teatro como unidad estético-ideológica, donde el mensaje del texto del autor o grupo de autores, producto de la creación colectiva o no, era vital para mi quehacer y razón por la cual el repertorio es lo que da identidad al hecho teatral. (Bonilla, 2019, p. 40)

Se evidencia en la autora un compromiso ético por definir una posición estético-ideológica desde sus obras teatrales. Es decir, la misma propuesta estética surge de una necesidad de anclar el discurso a la construcción escénica. En las observaciones realizadas en este

capítulo se logra identificar que las operaciones estéticas de los tres textos están ancladas a valoraciones de tipo ético.

2.4.3 Integración

En las tres obras, encontramos un espacio vacío, con la presencia de algunas telas que enmarcan el movimiento escénico y apoyan la definición de algunas relaciones entre los objetos y los actores/actrices. Del mismo modo, en todas las obras del corpus, están presentes las proyecciones multimedia, la música y la voz en off como recursos escénicos discursivos, es decir no constituyen en modo alguno un decorado, sino que operan directamente sobre el discurso planteado.

Dos aspectos que Bonilla identifica como fundamentales para su teatro son el movimiento de los cuerpos en el espacio y la priorización del trabajo del actor/actriz. Los señalamientos o descripciones con respecto al movimiento escénico en los textos son muy pocos, pero cabe señalar que esto se debe posiblemente a la libertad que la autora otorga a los actores y actrices para crear a partir de una noción general de cada escena, este aspecto se abordará en el siguiente capítulo.

También podemos identificar algunos signos que son comunes a las tres obras: las fantasmagorías, vestidos blancos, teatro como ritual, la mujer como un enigma-construcción de la subjetividad de la mujer, las palanganas, las proyecciones como espacio mental- onírico, presencia de la naturaleza como fuerza de creación y destrucción.

Del mismo modo, encontramos dos aspectos comunes a las tres obras y que parecen fundamentales en la poética de Bonilla: la construcción de la contemporaneidad como

heredera del mismo discurso hegemónico y la visión del teatro como articulación dialógica del contexto como espacio de ficción donde se ponen a discurrir realidades alternativas.

La yuxtaposición de imágenes y textos de diferentes procedencias aunada a las operaciones del tiempo y del espacio nos hacen pensar en un collage, pero es sobretodo su lugar de enunciación frente al discurso hegemónico en articulación con su búsqueda personal de un lenguaje escénico y su propia construcción de su subjetividad que la llevan a utilizar retazos, es aquí donde vemos el espíritu revolucionario de la estética collage: operación discursiva y escenificación de un conjunto de ediciones de lo real. En el siguiente capítulo se procurará identificar la operación estética collage en cada una de las obras.

Capítulo 3: La “estética” collage en las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

Se procederá en adelante a identificar las diferentes formas en que encontramos el *principio collage* en cada una de las obras del corpus para estudiar de qué forma se articulan los componentes de las obras a través de esta estética, de acuerdo a la definición con que se está trabajando que ubica al *collage* como un procedimiento:

“El collage es un procedimiento demiúrgico de un ente con reglas autónomas a su realidad circundante que funciona por tensión de la relación forma-contenido, en el que se destruye una realidad o discurso existente para fragmentarlo y construir, con este fragmento y otros, una nueva realidad o discurso donde esta parte extraída asume la carga de sentido de su origen.”

(p.49)

En el capítulo anterior se estudiaron las reglas autónomas que determinan a cada una de las obras como ente poético. A continuación, buscaremos las diferentes manifestaciones de *principio collage* presentes en cada una de ellas y así identificar la tensión de la relación forma-contenido allí presente.

Para nuestra exploración, resulta útil recordar la idea de Sabido (2009) de que, en el collage escénico se dispone una estructura tonal que “(...) adquiere coherencia por la presencia de un factor dominante “(p. 13). Del mismo modo, Sabido nos aporta algunos ejemplos: “pueden ser los altares barrocos de una iglesia, un personaje, los matorrales de unos cines abandonados, los murales de un ámbito cultural, un vestuario excepcional, el interior de un templo, etc. (p. 13)”. Es decir, este factor dominante puede estar dado por el espacio, la

escenografía, el vestuario, el relato o sus componentes, en articulación con algún elemento contextual, etc.

Debido al espesor de signos contenidos en el arte teatral y puesto que se están analizando las obras desde su virtualidad escénica ubicaremos primero el principio *collage*, en sus distintas acepciones, para revisar materiales, técnicas y concepciones allí articulados y así identificar este factor dominante, este aspecto que estructura realmente la obra, en los términos de Sabido, que le da tono. Este análisis permitirá comprender el *collage* como un procedimiento complejo que opera como estética de la poética de Bonilla, y como agenciador de un discurso articulado en la relación estética-poética-política, como se desarrollará en último capítulo.

3.1. “Yo soy aquella que llamaron Antígona”

Se identifican a continuación distintas manifestaciones del *principio collage* en algunas operaciones escénicas utilizadas por Bonilla. Para el análisis de cada uno de ellos se utilizan distintos autores, pues poseen naturalezas, características y funciones disímiles dentro de la pieza, como es lógico al tratarse de un *collage* escénico.

3.1.1 Entre el *découpage* y los *papiers collés*: La escritura de Bonilla como hilos que tejen “con palabras de otros”

En el *découpage*, como lo expone Simó (2004), el procedimiento de recorte es lo principal, es decir, una forma dada es recortada y recolocada en otra materialidad. Por otra parte, el *papier collé* busca el color y sus tonos, evitando la pincelada. En ese sentido, lo que se

busca de los fragmentos es generar color y textura, pero la operación de recorte no interesa, no debe ser precisa, ni insertarse de forma estricta para obtener una forma u otra. Por su parte, a diferencia del *papier collé*, el *découpage* implica precisión en los recortes, pues busca mantener cierta forma y extrapolarla en otro universo distinto a su origen.

Proponemos la utilización de las “palabras de otros” en este texto de Bonilla como una técnica intermedia entre el *découpage* y el *papier collé* ya que utiliza múltiples fragmentos de distintas procedencias y saberes para generar “texturas” (niveles, perspectivas diversas, etc.) en el discurso, pero estos fragmentos son recortados con precisión, es visible el recorte. Y aunque normalmente se piensa en el *découpage* como arte meramente decorativo es la operación y no el fin lo que nos interesa aquí, ya que la operación *découpage* en Bonilla está muy lejos de lo decorativo, como se procura exponer.

Para empezar, es necesario identificar los diferentes lugares de procedencia del texto ya que es construido a partir de discursos e investigaciones sobre Antígona, versiones de Antígona de otros autores y textos de Bonilla que hilan el entramado de acciones y discursos como se explica en el análisis de la estructura de la obra en el capítulo anterior. Se procede a explicar el origen de estos textos utilizados por Bonilla para escribir su versión y de esta forma comprender ¿cuál es esa realidad o discurso existente del cual extrae el o los fragmentos?, ¿en qué consiste el recorte de Bonilla o bien qué elementos determinan este fragmento?, y ¿qué nuevo discurso (por distinto a su origen) construyen?

a) Textos teóricos que tratan sobre Antígona y su tragedia

- **Ibañez**

Ibañez, J. en el libro *Antígona y el duelo* (2009), propone una reflexión moral en torno al tema de la memoria histórica, ubicándola específicamente en el caso de la Ley de Memoria Histórica, aprobada en 2007 por el Congreso Español. Ibañez utiliza el relato de Antígona de Sófocles para establecer ciertos paralelismos con las víctimas de la represión franquista en el sentido de la cuantía de los desaparecidos o no identificados de las fosas comunes, etc. Ahora, dentro de la obra de Bonilla los textos de Ibañez que se ensamblan se utilizan dentro del Coro en tres momentos distintos: primero, para construir el tropo Antígona- novia de la muerte; en un segundo momento, para ubicar Antígona como encarnación de una reflexión en la memoria de un contexto de guerra y de violencia; finalmente, para definir al destino de la mujer como triste en varios ámbitos dicotómicos de lucha: lo público y lo privado, lo individual y lo comunitario, muertos y vivos, legalidad moral y legalidad política.

Como vemos, el universo de procedencia no dista mucho de la propuesta de Bonilla hacia el personaje de Antígona. La autora utiliza los textos de Ibañez para invocar esa reflexión moral sobre el tema de la memoria y el respeto por la muerte, que en Ibañez consiste en una protesta ante el anonimato de las víctimas del franquismo y la legalidad que ampara una acción que perpetúa una injusticia. Bonilla se ampara en estos textos pues su premisa es universal y versa sobre el asunto del papel de la mujer en la tradición. De este modo, encontramos que la autora utiliza la reflexión de Ibañez como una arista de la denuncia que quiere plantear: la de la mujer que enfrentándose a la tradición se entrega a un destino trágico.

- **Lacan y Copjec**

Lacan, J en el libro *Seminario 7-La ética del psicoanálisis* (1988) y con respecto al mito de Antígona lo utiliza como paradigma de la ética del psicoanálisis. Barrantes (2010) en un ensayo que acompaña la publicación del texto de Bonilla *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, conduce su atención hacia la importancia que tuvo el teatro para el estudio psicoanalítico de Lacan y explica sobre este seminario de Lacan su formulación principal en relación a este mito:

(...) Antígona de Sófocles le permitió conceptualizar el entre dos-muertes, como ese umbral fascinante de quien habla más allá de la tumba, es decir aquella mujer que, sin nada que perder, se abisma entre los vivos con una voz desde la muerte en vida. (p.25).

Por su parte, Copjec, J. en el libro *Imaginemos que la mujer no existe* (2006), toma la frase de Jaques Lacan “La mujer no existe” para derivar las implicaciones éticas de la idea de “ser” que la frase supone. El texto brinda un análisis de la ética desde la perspectiva del psicoanálisis por considerarle la lengua materna de la modernidad. Con respecto a Antígona, Copjec analiza la relación entre ética y feminidad apelando a la sublimación como posibilidad de conexión entre el no- todo y una ética del acto, utilizando la lógica de la desobediencia de Antígona al edicto del Estado.

Bonilla toma ambos autores Lacan y Copjec para instalar una mirada psicoanalítica del personaje de Antígona y lo que ella representa en dos momentos: primero en las reflexiones del Coro, luego en una especie de apología que hace Antígona sobre la realización de su deseo. Con estos autores Bonilla construye dos elementos simbólicos muy importantes para su pieza: Antígona como una pulsión salvaje que enfrenta al poder con su deseo, donde se

integra el linaje y sus concepciones sobre éste y la locura como un lugar entre la vida y la muerte.

- **Badiou**

Badiou, A. en el libro *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (2005) piensa ambas manifestaciones artísticas (cine y teatro) desde la filosofía en la relación realidad y representación. Como parte de sus disertaciones, Badiou describe al teatro como un acontecimiento de pensamiento, señala que (en el teatro) “el agenciamiento de los componentes produce directamente ideas (...)” (p. 137.). Bonilla no toma un texto del autor, en este caso lo que sugiere partiendo de las propuestas de éste es una pregunta desde la idea de Antígona: “¿Qué hacer con esta mujer?” (Bonilla, 2010, p.13). No parece ésta una pregunta menor en el texto de Bonilla. Está ubicada en el primer parlamento del *Coro* que acaba de anunciar la muerte de la heroína, es decir, la pregunta es sugerente pues evoca o refiere al cuerpo muerto de Antígona, pero también al advenimiento de una idea por plantear la de la premisa de la autora. Es el único texto de este autor que Bonilla utiliza y al tener esa amplitud podemos pensar que lo importante para la autora es insertar el pensamiento de Badiou en su obra, esto sería el análisis del teatro como acontecimiento de ideas en la vida pública y el inicio de una obra teatral como el advenimiento de una idea o un flujo de pensamiento dentro del ámbito de lo público, es decir en los marcos ético o político.

- **Butler**

Butler, J. en el texto *El grito de Antígona* (2001) emite una crítica a las perspectivas de Hegel y Lacan en cuanto a la desobediencia de Antígona en la tragedia de Sófocles. Algunos de los principales argumentos de Butler que establecen relaciones entre lo público y lo privado, el complejo de Edipo y la prohibición del deseo de Antígona por su hermano constituyen los elementos que Bonilla rescata de esta lectura del mito. Los textos de Butler en Bonilla están posicionados en el segundo parlamento del Coro, donde se pregunta por las imposiciones sociales que llevan a Antígona a elegir ser “enterrada viva”, por el mandato del padre, por las leyes materiales que rigen la sociedad, luego de los cuestionamientos el Coro éste se lamenta por su duelo prohibido y su destino trágico. Los elementos que Bonilla rescata del texto de Butler exponen o evidencian cómo las diferentes disciplinas han interpretado el mito de Antígona sublimando una especie de juicio ético o moral a la mujer a través de esta figura.

- **Steiner**

Steiner, G. en el libro *Antígonas* (1987), procura responder por qué los mitos griegos siguen dando forma al sentido del yo y del mundo; ubicándose en el estudio del mito de Antígona en la tragedia homónima de Sófocles, como uno de los hechos canónicos en la historia de la conciencia filosófica y política de occidente.

Steiner establece como metodología para su investigación un mecanismo que también encontramos en Bonilla: “Desde el comienzo me propuse colocar este tema en el contexto más general de una poética de la lectura, de un estudio de las interacciones entre un texto principal y sus interpretaciones a través del tiempo.” (Steiner, 1987, p. 13) Encontramos un

paralelismo entre este procedimiento y el que utiliza la autora en la estructuración de su versión sobre este mito.

Es decir, Bonilla revisa algunas interpretaciones e incluso otras versiones sobre Antígona y las articula en su texto, manteniendo su universo de procedencia. Por ejemplo, podemos encontrar en el texto *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* que la voz de Creonte, es decir su parlamento, en el texto de Bonilla, está constituida por un único texto de Sófocles, y no por una pluralidad de autores como los parlamentos de Antígona o del Coro en el resto de la pieza. Podemos señalar, entonces, que el personaje de Creonte que representa la tradición moral está construido con la voz de la tradición: Sófocles.

Para su investigación Steiner revisa, entre otros muchos, algunos estudios que Bonilla, a su vez, utiliza en su texto y se identifican a continuación:

- **Nebel**

Nebel en el libro *Miedo mundial e ira de los dioses: una interpretación de la tragedia griega* (1951). En este estudio Nebel ubica en el estudio de la tragedia de Sófocles “(...) hasta qué punto es pertinente Antígona a la situación del siglo XX (...)” (Steiner, 1987, p. 142). Nebel analiza particularmente al personaje de Creonte, catalogándolo de “poseído por el espíritu” para explicar sus convicciones suicidas y su inflexibilidad que terminan por acabar con su familia y sus posibilidades de establecer una dinastía. En el texto de Bonilla, estos señalamientos de Nebel en Steiner están ubicados como una de las voces que da forma a los parlamentos del Coro, justo en la sección en que éste (Coro) se cuestiona sobre Creonte y su proceder. Vemos aquí, entonces, de nuevo, cómo el texto seleccionado por

Bonilla en su anclaje o costura al resto del texto representa o sintetiza su universo de procedencia.

- **Segal y Goth**

Segal, C. en *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophocles* (1981), brinda, según Steiner, una aguda interpretación sobre la oposición entre Creonte y Antígona donde para uno, la tierra es un terreno político y un lugar para labrar, y para la otra la tierra es el lugar del misterioso engendramiento y la casa de los muertos.

Por su parte, Goth, J. en *Sophokles Antigone: Interpretationsversuche und Strukturuntersuchungen* (La Antígona de Sófocles: Intentos de interpretación y estudios estructurales, trad. personal) (1996), describe la escena final como una espantosa representación de los conflictos orgánicos, refiriéndose a aquellos señalados por Segal respecto al papel de la tierra para la oposición hombre- mujer. Goth describe dicha escena de la siguiente manera: “Creonte desnudo y quebrantado en su condición de hombre queda de pie entre cadáveres de su esposa y de su hijo.” (Goth en Steiner, p. 144).

El establecimiento de esta oposición de fuerzas en los tropos tierra- sexualidad y lo político y lo corpóreo es recogido por Bonilla, a manera de pregunta, desde la óptica de estos autores estudiados por Steiner. Bonilla se pregunta si los límites de este conflicto son como propone Segal, la autoridad política y la identidad sexual patriarcal.

- **Reinhardt**

Reinhardt, K. en *Sophocles* (1979), realiza un estudio filológico exhaustivo del emblemático tragediógrafo griego. Según Steiner (1987), Reinhardt propone una visión del personaje de Creonte como un hombre enceguecido y “destinado a llegar demasiado tarde” (p. 142). Estas perspectivas son capitalizadas en el texto de Bonilla dentro de las reflexiones iniciales del Coro sobre el accionar de Creonte.

- **Gide**

André Gide escribe una versión de *Edipo* (1930), donde construye una figura de Antígona que desea hacerse monja y llevar a sus seres queridos a Dios. Visión que Steiner revisa e interpreta dentro de la intención de Gide de plantear unas concepciones de verdad y de moral que van más allá de las convenciones tradicionales sobre el bien y el mal. En su versión Gide presenta las intenciones de matrimonio de Polinises con su hermana. El texto de Gide que Steiner visita es el siguiente:

“Polinises: ¿Está prohibido casarse con la propia hermana?

Antígona: Sí, con toda seguridad, prohibido por los hombres y por Dios.

¿Por qué me preguntas eso?

Polinises: Porque si me casara completamente contigo, creo que dejaría que tú me condujeras a tu Dios.

Antígona: ¿Cómo haciendo el mal puede uno esperar alcanzar el bien?

Polinises: Bien, mal... Sólo tienes esas palabras en la boca.

Antígona: Ninguna palabra llega a mis labios que no haya estado antes en mi corazón.” (Steiner, 1987, p. 129)

Es este último texto el que Bonilla toma de Gide para denotar la nobleza del carácter de Antígona y la sinceridad de sus palabras.

b) Textos que dialogan con el mito de Antígona

- **Torres Mora**

El texto de Torres Mora que Bonilla integra al suyo tiene una procedencia totalmente distinta al resto. No aborda el mito de *Antígona*, sino que es parte del debate político que tuvo lugar en España del 2006 al 2007 dentro del proceso de establecimiento de la ley para las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura”⁷.

Inicialmente, surgió un gran malestar con respecto al proyecto de la ley por considerar que el texto, al plantear que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negaba que los crímenes del franquismo fueran cometidos contra toda la sociedad. Dicha situación originó un debate entre los diputados que llevó a modificar el texto original.

Dos de las implicaciones del debate político abierto, en este sentido, son comunes al mito de Antígona: Primero, el deber del estado de garantizar políticas públicas justas y reparadoras para las víctimas de los delitos de guerra; segundo, el derecho de las personas víctimas de las injusticias producto de la guerra de ser reconocidos por sus familiares y tener una sepultura digna.

⁷ Álvarez, J. (2010) La ley de víctimas de la Guerra Civil y el franquismo. *Historia Contemporánea* 38: 145-161. Recuperado de: <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/viewFile/2730/2318>

El texto que Bonilla utiliza es procedente del debate en pleno de la Ley para las víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura suscitado el 2 de noviembre de 2007, y corresponde al apoyo brindado por el diputado del Partido Socialista Obrero Español: José Andrés Torres Mora, al malestar antes expuesto respecto del proyecto de ley.

Uno de los aspectos que desataca en la ley que finalmente fue aprobada en 2007 es:

(...) Las asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica o familiares de quienes fueron fusilados y enterrados fuera de cementerios recibirán apoyo técnico y financiero para la exhumación e identificación de esos cadáveres. (Álvarez, 2010, p. 157)

Cabe señalar que la situación reflejada en el debate causado por esta Ley tiene una naturaleza política similar a la retratada en la obra de Sófocles que aquí nos convoca, de modo que el paralelismo que establece Bonilla entre ambos sugiere la actualización del conflicto o bien la idea de que éste conflicto es uno ancestral y del cual las sociedades antiguas y modernas han tenido que hacerse cargo. Esta idea de actualización está dispuesta por el texto de Torres Mora en Bonilla e instalada en el texto desde el inicio con el sonido de sirena y los efectos de sonidos de guerra contemporáneos que introducen esta versión de Antígona.

c) Versiones de Antígona

- **Antígona de Sófocles**

El texto de Sófocles es el discurso existente del cual parte la obra de Bonilla y por tanto también se constituye, para efectos del marco sobre el cual trabaja Bonilla, en el objeto destruido (simbólicamente, al ser despojado de un fragmento) por la operación de fragmentación o recorte. En el texto de Bonilla, podemos ubicar los fragmentos extraídos de la obra antecedente en tres momentos:

- El primer texto de *Antígona* donde ésta se entrega para enfrentar el cargo del que se le acusa. En este texto el personaje ejecuta varias acciones: Ubica la locura como el marco de la acción, definiendo a la justicia como la institucionalidad de la locura; se entrega para enfrentar el cargo del que se le acusa, provocándolos para que la maten; acusa a los hombres de cobardes ya que a pesar de pensar como ella, no la respaldan, por miedo; señala al poder como tirano y evidencia los roles binarios tradicionales del género en función del poder, donde el hombre es la ley la mujer es ignorante de ésta.
- En un segundo momento, Antígona acepta su condena. Este breve monólogo que construye Bonilla, a partir de la escena entre Antígona, el Coro y el Corifeo, monta dos signos fundamentales para comprender la operación discursiva de Bonilla: por un lado, la condena sobre la mujer por decir lo que piensa (enfrentar el poder) y catalogar este acto como locura y por otra parte, el exilio de Antígona al mundo de los muertos. Estas exposiciones las podemos identificar en los textos: “Sé que parezco loca, sé que me ataron porque no conviene que mujeres que están locas anden sueltas (...) Marcho al antro de los muertos (...) por mi propia decisión, fiel a mis leyes, en vida y sola (...)” (Bonilla, 2010, p.16).

- Por último, el tercer momento que recoge Bonilla de Sófocles es la escena en que se enfrentan Antígona y Creonte, resumiendo el planteamiento de este último, en solamente una línea: “Pues si te quedan ganas de amar, ama a los muertos que, a mí, mientras viva, no ha de mandarme una mujer” (p. 19). Aquí Antígona tiene su defensa donde no solo defiende su accionar, sino que presenta una clara disertación sobre la justicia y además enuncia el conflicto entre la ley divina y la ley del hombre (desplazando el conflicto de la justicia hacia el conflicto de género). Solo el hecho de la diferencia existente entre la cantidad de texto utilizada para la defensa de Antígona y el texto en que Creonte precipita su decisión, evidencia el funcionamiento dispar del poder.

Bonilla crea a partir de la escena agónica (de enfrentamiento) de Antígona y Creonte un dispositivo mayor de tal forma que ese juicio que se establece, se amplifica. Los fragmentos que Bonilla utiliza asumen la carga de sentido de la tradición y, al utilizarlos como base para su texto, construye un juicio ya no sobre Antígona sino sobre la tradición que la condena. Este desplazamiento es posible porque Creonte representa la tradición y conserva las líneas o parlamentos tradicionales al igual que la defensa de Antígona se lee desde un tiempo presente como una defensa ancestral de un conflicto mayor: el de la inequidad de los géneros hombre y mujer frente a la justicia.

- **Antígona de Brecht**

El fragmento de texto procedente de su análogo de Brecht es una especie de prólogo de la obra, de la misma forma en que se maneja en las tragedias de Esquilo o Sófocles el autor

utiliza el prólogo para situar el momento del mito de donde parte su tragedia. Así Bonilla escoge iniciar con la parte del texto donde ya Antígona ha sido condenada y se dirige a ese sepulcro abovedado. Es decir, ya la acción fundamental del mito ha sucedido, ya la heroína dio sepultura a su hermano como dictaban la divinidad y las costumbres de su tiempo. Entonces este prólogo a su vez nos ubica en relación a la parte del mito donde inicia *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*.

La última línea del texto de Brecht utilizado por Bonilla nos presenta el acontecimiento que vamos a presenciar como una revelación “El frío la despertó no antes de que fuera proferida la blasfemia final se quitó la hija del ciego Edipo la venda de sus ojos para mirar el abismo (sic)” (Bonilla, 2010, p.12). Seguidamente sube la luz y el coro anuncia, con un texto de Ibañez que Antígona ha muerto.

Antes del texto de Brecht con que inicia Bonilla, se señalan algunos efectos sonoros: sonido de sirena y efectos de sonido de guerra, “contemporáneos” agrega la autora, situando el lugar de la acción en alguna parte de nuestro presente. Las proyecciones indican el acto de encerrar, aunque lo encerrado es el mar y unas columnas, es decir imposible. Seguido de esta sensación de persecución generado por el ambiente sonoro y este enrejamiento, aparentemente inútil, una *voz en off* nos trae ese extracto de la obra de Brecht y nuestra mirada angustiada y contrariada es volcada hacia un abismo, Antígona se precipita hacia la muerte. Asistimos entonces al juicio de una muerta.

- **Antígona de Anouilh**

La *Antígona* de Anouilh, escrita en tiempos de la ocupación alemana en Francia, elabora sobre un paradigma muy distinto al de Sófocles. La premisa de Anouilh surge en un

momento de guerra con los valores decimonónicos en el arte, el autor parece en ese sentido transformar la tragedia en drama, es decir llevar las proporciones edificantes de heroicidad a nivel de lo más frágil de la humanidad y el subjetivismo. Ambos personajes tanto Antígona como Creonte parecen ser víctimas de su sentido de responsabilidad, en este sentido el conflicto moral que propone Sófocles se diluye hacia un conflicto de la subjetividad individual y por tanto resta tensión entre los protagonistas que accionan según una visión impuesta de autoridad.

En Anouilh, el pensamiento mítico ha sido sustituido por el sentido de responsabilidad y se cuestiona si vale la pena el sacrificio por una idea de libertad que no existe. Este espíritu nihilista del texto de Anouilh es recogido por Bonilla en la voz del Coro. Así, cierra su obra exponiendo un pensamiento sobre el sentido de la lucha, y más que esto sobre el sentido de la expresión, del decir:

“Coro: En la tragedia, estamos tranquilos. Primero, estamos entre nosotros. Todos somos inocentes. Y todos sabemos que no hay esperanza. Que estamos atrapados como ratas gritando lo que tenemos que decir que nunca jamás dijimos... Y ¿para qué? Para nada. Para decírselo a sí mismo, para aprender (...)” (Bonilla, 2010, p. 20-21)

La reflexión que plantea aquí Bonilla parece apuntar a la construcción de la subjetividad. “Decimos para aprender nosotros” pues la lucha por el colectivo parece estar perdida. La crítica que hace Anouilh a la autoridad impuesta y reflejada en las construcciones subjetivas de ambos personajes principales está resumida en el extracto que recoge Bonilla. A modo de conclusión del Coro, la autora retoma esta premisa de Anouilh y nos la propone como un espejo. El texto del Coro parece incluir a los lectores y las lectoras, es decir parece

abrir camino a lo meta teatral, ahora el Coro habla sobre nosotros y nosotras, el público, en nuestra reflexión sobre el mito.

d) Observaciones sobre los textos de Bonilla que propician el entramado de textos: Las palabras propias como hilos

Se considera importante señalar que todos los textos que Bonilla utiliza y que son ajenos a sus palabras están debidamente identificados en cada frase. Es decir, no hay nunca una intención de la autora por hacer realmente suyas las palabras de otros a manera de copia o plagio, más bien, la autora evidencia la procedencia de cada texto para utilizar todo el universo que en ellos se sintetiza como parte del ritual teatral que propone respecto a Antígona.

Es decir, Bonilla desarrolla para esta obra un dispositivo escénico que toma las palabras de otros para generar imágenes de distintas procedencias pero que articulan un mismo discurso. En este sentido, esta operación dramaturgica nos recuerda al *papié coller* o al *decoupage* (rasgado) o bien al *quilting* que podría considerarse una aplicación *collage* a los textiles. Utiliza las palabras de otros para generar cuatro niveles distintos de textualidad que dotan a la escena de relieves o texturas en las imágenes resultantes. Estos cuatro niveles o relieves podrían ser: las versiones, los estudios sobre la obra, el nivel meta teatral y sus propias palabras como hilos que dan congruencia a la pieza.

Al utilizar textos de otros, Bonilla propone una mirada acuciosa sobre la forma en que se ha construido el discurso alrededor de este personaje y su mito. Las distintas visiones de la

historia de Antígona están aquí convocadas y se ubican según la función de algunos elementos fundamentales de la tragedia. Por ejemplo, la función del Coro originalmente es la de comentar las peripecias del héroe o heroína y amalgama las ideas centrales de la trama. Particularmente en el caso de la *Antígona* de Sófocles, el Coro es la voz de los que adulan al poder y al momento de la condena parece estar del lado de Creonte como podemos leer en el texto de Corifeo posterior a la condena en el que dice a Antígona:

“Corifeo: Honrar a los muertos es ser piadoso pero el que tiene el poder no puede tolerar que se trasgreda esa potestad; te ha perdido tu carácter altanero” (Sófocles, p.33).

De la misma manera, podemos leer este posicionamiento en el Coro que al llevarse a la heroína a su sepulcro canta sobre cómo la fuerza del poder es inevitable, lo hace reflexionando sobre diferentes mitos donde se ubica ese poder en el destino o en los dioses, es decir, desde la tradición.

En Bonilla, el Coro está construido a partir de una operación similar al *papier collé*, con retazos, “palabras de otros”, muchas veces frases muy cortas pero que resumen una posición distinta frente a los hechos. Su función (la del Coro) parece ser la de reflexionar, investigar quién es Antígona y por qué acciona de la manera en que lo hace. El Coro en Bonilla, ayuda a transmitir la sensación de un juicio (polifónico) sobre el accionar de Antígona y, a la vez, cuestiona la tradición.

En este mismo sentido, los textos que conforman los parlamentos de Antígona nos revelan el ethos de la heroína, el pensamiento que le dicta su conducta. También en los textos de Creonte se simboliza la tradición. Como se ha señalado anteriormente, en ambos casos, tanto en los parlamentos de Antígona como de Creonte se utilizan los textos de Sófocles y

de esta forma se construye el signo “tradición” puesto que en el conjunto de texto resultante estos fragmentos asumen la carga de sentido del universo originario.

3.1.2 Readymade: “María Bonilla” como “yo” en Yo soy aquella a la que llamaron Antígona

El *collage* representa, nos dice Marchán (2012) la idea cubista de “la obra de arte como un objeto autónomo y estructurado” (p.241). Y es en este mismo sentido que este autor encuentra una relación entre los fragmentos que se introducen en un *collage* y los objetos *readymade*. Los fragmentos que se insertan a un *collage* son trasfigurados, alteran su significado por el hecho de su traslación a un contexto ajeno al propio, al igual que los *readymade*, que, al ser trasladados de contexto, varían su significado o función. Ambas operaciones evidencian el origen, procedencia o significado habitual y al ser trasladados al nuevo ente o al plano estético cambian su valor semiótico. Su diferencia está, en cuanto a operación estética, en el procedimiento de recorte, del cual el *readymade* carece, la operación *collage* en él está en el desplazamiento del sentido.

Utilizando esta idea es que nos interesa pensar en la inserción de la artista María Bonilla en su obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* a manera de *readymade*. En esta obra, Bonilla se presenta jugando el rol de la autora y a la vez, el personaje de Antígona. Dicho de otro modo, la autora se inserta en su obra para jugar las veces de su protagonista.

Podemos evidenciar esta intención de la autora en la sexta escena de la obra donde el texto de Antígona se interrumpe o atraviesa con el siguiente: “Yo fui, Antígona. **(Lo repite varias veces)**” (sic) (Bonilla, 2012, p.19), aquí el gesto performativo aparece, aunque sea

brevemente durante la escena. En ese momento el lector-espectador otorga nuevos valores a *Antígona* y a Bonilla dentro del relato. La autoficción está dada por la aparición de la autora en escena confesando, a manera casi testimonial y performativa que “ha sido Antígona”, abriendo un despliegue de significados a este hecho para el lector-espectador.

Este gesto de inserción de la autora en su obra será aquí tratado como *readymade* ya que no puede ser tratado como fragmento, un *principio collage* como el *papié coller* o el *découpage*. Ella es un ente completo, por así decirlo. El procedimiento *collage*, en este caso, no pasa por el recorte sino por la translocación de Bonilla en su obra y por la visualización de su presencia como un ente dentro de su propia obra. Es decir, como el *principio collage* que opera en un *readymade*.

Este no es un gesto menor, de acuerdo a los hallazgos expuestos sobre la poética de Bonilla, se evidencia que se trata de textos que tienen algunas características postdramáticas, esto implica que des-localizan la concepción de relato; la estética, pues, está en función de algo más. Bonilla juega el papel de una especie de médium que le presta su cuerpo a Antígona para, a partir de éste, darle una voz a la vez que la autora se da un cuerpo y una voz en el relato mítico de *Antígona*.

Fernández (2017) investiga las estéticas de mujeres que emplean distintas formas de representación del “yo”, por llamar de otra forma a la función que escoge tener una autora al abordar su obra, en la que ella misma se coloca como parte de la ficción. Al respecto nos propone:

Es interesante seguir las reflexiones que a lo largo de las últimas décadas han ido jalonando las representaciones del yo, sobre todo en la narrativa, y constatar que a menudo buscan el auxilio de la representación dramática

como metáfora para explicar los desdoblamientos del narrador entre sí mismo y su materia; ficcional o auténtica. (p. 44)

En *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, está presente una representación del yo desde un lugar de desdoble, así como lo propone Fernández. Podemos interpretar esta operación en Bonilla a partir de su pensamiento sobre el trabajo con el mito:

(...) mis procesos de creación son mi territorio mítico. Son mi recuento de los daños, de los acontecimientos prodigiosos de mi camino, protagonizados por ese ser que soy yo misma, que buscan una explicación a esa vida que me tocó vivir. Son parte vital de mis creencias, historias verdaderas que han sido objeto de reelaboración literaria, ampliando así su arco de versiones y que transmito a través del teatro y la escritura (Bonilla, 2019, p. 15).

Pero también Bonilla como *readymade* propone otras operaciones. Encontramos en este tratamiento al menos otras dos formas en las que descubrimos a la autora como un *readymade* en el texto: estas son la utilización de la máscara y el tratamiento del recurso de la *voz en off* o *voice-over*.

Con respecto a la máscara, recordamos aquí, que es la forma en la que se plantea representar al personaje del Coro. Pero hay dos momentos donde se propone que la actriz (Bonilla), sin máscara se dirija al público. El primero, se da después de la primera intervención del Coro en su reflexión sobre quien es Antígona en su doble acepción de personaje y discurso mítico. En ella, al terminar el Coro, Bonilla se quita la máscara y dice “¿Quién es cada uno de nosotros en un mundo siempre en guerra?” (Bonilla, 2012, p. 14). Lo cual apela a la posición del público frente a ese discurso mascullado por el Coro a la vez que construye una visión de mundo determinada por la guerra, es decir por el poder.

El segundo, se da al finalizar la obra, después de que el Coro, a partir de la versión de Antígona de Anouilh, reflexiona sobre la función didáctica de la tragedia donde se aprende que no hay esperanza. El texto de la actriz (Bonilla) en este caso se da a través de un texto de Freud que dice “Tal vez sea cierto que la felicidad de los hombres no estaba en los planes de Dios” (Bonilla, 2012, p. 21). Subrayando el gesto trágico del relato.

Para describir el carácter autorreferencial del yo en el trabajo auto ficcional, en su caso estudiado a partir de la figura de la prosopopeya, Fernández (2017) acude al trabajo de Paul de Man (1975):

(...) el yo textual pone en escena a un yo ausente que cubre su rostro con la máscara de la auto representación; pues la conciencia de sí no es una representación, sino la forma de una representación, la figura que indica que «una máscara» está hablando (p. 44).

En esta referencia, se utiliza el concepto de máscara como una metáfora para comprender la representación, pero este gesto en Bonilla se adopta de forma literal para acentuar el gesto de la representación que se contrapone al de la presentación. Esta operación está acentuada en el primer momento ya que propone una pregunta desde sí misma a las reflexiones del *Coro* enmascarado. Este acento nos plantea la pregunta detonante del discurso de Bonilla que nos coloca en la reflexión sobre nuestra posición en ese debate, en ese juicio que es la pieza teatral y la disputa mítica por el poder divino o humano, con todas las implicaciones éticas y políticas que le atraviesan.

Del mismo modo, a partir del recurso de la *voz en off*, en la obra, Bonilla instala una imagen auditiva de sí misma que también se construye a partir de la ficción, a partir de Antígona, como personaje. Es inevitable para el lector/espectador articular el tropo María

Bonilla-Antígona, sobre todo porque quien propone el texto es la propia Bonilla que se incluye en el título de la obra de forma tácita ya que es ella quien se corporiza en escena. Es decir, si vemos esta obra en el teatro no podríamos “dejar de ver” a María Bonilla como el recurso mimético teatral tradicional lo plantea ya que hasta el título la convoca.

Si regresamos al ritual descrito anteriormente de la escena seis, encontramos a la actriz-autora vestida de blanco, sin capa, y cubierta de cintas rojas, este momento es distinto del resto de la pieza. Parece proponer un tiempo actual, común al del lector o espectador en sentido convivial, no una evocación del tiempo de Antígona. Parece que las imágenes auditivas creadas antes de este momento le construyen un marco a esta escena, le dan un realce, una textura distinta.

La escena seis acaba y nos traslada a la siguiente, construida con unas imágenes proyectadas. Aquí continúa la Voz en off de Antígona, pero no con una respuesta a Creonte, siguiendo un patrón lógico expositivo de la acción o del relato, sino con una reflexión sobre lo que el personaje Antígona representa y por la selección cuidadosa de las palabras, lo que representa la propia autora en su relato:

Hay quienes escogen la vida, hay quienes escogemos la muerte. Yo estoy muerta. No estoy ni en el mismo tiempo ni en la misma historia (...) Yo soy ese inmenso e imposible deseo que no puede vivir y que es capaz de abrumar, de paralizar o de superar a un hombre, a un gobernante, a un sistema, a una historia (J. Derrida) (...)” (Bonilla, 2012, p. 20. Subrayado propio).

Es evidente el cambio de escena, ya no se encuentra ni en el ritual de entierro, ni enfrentando a Creonte. Esta especie de traslape visual, donde las proyecciones nos evocan

a un espacio más bien mental que produce un efecto algo extraño en la lectura, desdibuja por un momento el relato de Antígona para convocar otras ideas: Antígona como símbolo de la lucha de las mujeres frente al sistema.

Siguiendo esta línea, Bonilla (2019) concibe sus procesos de creación, como:

(...) una producción de sujeto femenino, autoficciones (Bonilla, 2014) (sic), que construyen estructuras generadas por la imaginación y no por la historia, con un anclaje de verdad, atravesadas en mi cuerpo, mapa de lo vivido, papiro que recoge mis cicatrices, mis iluminaciones y mis marcas de agua (p.16).

En suma, se encuentra, en el recurso de *voice-over*, la voz de la autora a la vez que la de Antígona. La autoficción viene a actualizar el discurso mítico y encuentra un valor también mítico a su propia voz. De esta forma se concluye que al colocar la Voz de Antígona-Bonilla a la par de la de Creonte, logra construir una autoridad sobre él. Redime a Antígona al evidenciar el papel de Creonte y contrapone el deseo de superación histórica al suyo, minúsculo, en dos líneas.

El *readymade* María Bonilla termina por colocar su voz como autoridad en el mundo de Creonte, por encima de él, articulando desde distintas disciplinas del saber un discurso combativo, pero más allá del mito, incluyéndonos como lectores-espectadores en una reflexión de tiempo presente, en la presentación del mito que todos los días, como “mundo de guerra” nos toca representar, permitiéndonos pensarnos a cada uno dentro de su papel.

3.1.3 Fotomontaje: las proyecciones como productoras de metáfora

Como se mencionó en el capítulo anterior, las proyecciones juegan un rol principal en la construcción signíca de la obra. Evocan lugares y objetos reales que no se hacen corpóreos. A la vez, ayudan a estructurar los tránsitos de una escena o cuadro a otro, es decir son parte fundamental de la organización de la representación. Se identificaron tres imágenes constitutivas en las proyecciones de la obra: elementos de la naturaleza como las nubes o el mar, columnas griegas y Bonilla como Antígona.

Las descripciones que hace Bonilla de las proyecciones es la de *fotomontajes*, técnica donde el *principio collage* permite la articulación de distintos puntos de vista: profundidad, ángulo de orientación sobre la superficie, etc., como indica Haussman, en De Micheli (2008):

El fotomontaje permite elaborar las fórmulas más dialécticas, en razón del antagonismo de las estructuras y de las dimensiones, por ejemplo, de lo áspero y lo liso, de la vista aérea y del primer plano, de la perspectiva y de la superficie plana. (...) (p. 146).

Del mismo modo, aborda las ventajas del fotomontaje en cuanto al trabajo que propone con el sentido:

Se puede pretender que el fotomontaje triunfe tan bien como la fotografía o el cine dando su contribución al desarrollo de nuestra visión y de nuestra conciencia de las estructuras ópticas, psicológicas y sociales en un sentido sorprendente y ello gracias a la exactitud de los datos, en los que el contenido y la forma, el sentido y la apariencia forman una sola unidad. (p. 146).

Las posibilidades de articulación con la realidad y el tiempo que brinda el *fotomontaje* resultan útiles para la construcción de metáforas que describe la autora para definir las proyecciones de la obra. Es la yuxtaposición de distintas imágenes que Bonilla propone la que construye diferentes signos, por ejemplo, la descripción de “mares y columnas libres y después enrejadas” monta una metáfora sobre la libertad y el encierro.

No es solo una variedad de imágenes de distinta procedencia, es que la operación el fotomontaje crea, en el teatro, texturas y planos en los objetos fuera del fotomontaje que reorganizan su constitución identitaria, es decir ayudan a desplazar los significados tanto dentro como fuera del soporte del fotomontaje en sí.

El *fotomontaje* permite tener el mar en escena a partir de fotografías y atravesar esa imagen con las rejas para así hacer posible la idea de encerrar el mar. Son este tipo de operaciones que remiten a la máxima surrealista: la intención de resolver de forma dialéctica la oposición de soñar y actuar, como explica De Micheli (2008). De esta forma la lectura de la escena posterior a las proyecciones de mares libres y luego enrejados parte del concepto de libertad impuesto por la proyección y deposita este concepto en el objeto o en este caso el sujeto de la escena posterior.

Es decir, las imágenes construidas no son evocativas de espacios a la manera que los telones renacentistas, sino que son evocativas de un espacio donde lo imposible puede ser, un espacio mental donde se presentan al espectador ideas y metáforas que entran en tensión con el discurso establecido por las escenas antecesoras o predecesoras. Algunos de los signos que las proyecciones ayudan a construir son la libertad y el encierro, la marca o cicatriz, la evocación de Grecia antigua, el presagio, el tiempo pasado o el recuerdo.

En cuanto a la vinculación de los fotomontajes con la actuación y demás elementos de la obra la artista visual y fotógrafa Ana Muñoz quien construye los fotomontajes para ser proyectados comenta su sentido fragmentario del espacio como metáfora de cambio, de tránsito. En su interpretación de las proyecciones para la obra, más allá del texto:

(...) sí hay una referencia a Grecia y las columnas, pero después también hay mares y hay viajes, cosas que tienen que ver con el mar y con el irse y con el cambiar. Entonces son como fragmentos de espacios que podrían ser cualquier lugar. Mi sensación con Antígona era que todas somos Antígona y que todas hemos estado ahí, entonces que esto podría suceder en cualquier espacio y cualquier tiempo y de ahí partí yo. (A. Muñoz, comunicación personal 13 de marzo de 2021)

Como vemos, la construcción de los fotomontajes parte no de un concepto de lugar sino de un discurso detrás de ese concepto. En la obra se proponen 6 momentos de proyecciones multimedia:

- 1) Escena uno: proyecciones multimedia de mares y columnas libres y después enrejadas
- 2) Escena tres: proyecciones multimedia de nubes tormentosas y mares tormentosos en blanco y negro
- 3) Escena cinco: proyecciones multimedia de *Antígona*.
- 4) Escena seis: proyecciones multimedia de columnas griegas con nubes y *Antígona* en su rito de entierro.
- 5) Escena siete: proyecciones multimedia de imágenes de *Antígona* tatuada en rojo sus brazos y su cara en fotografías en blanco y negro.

6) Escena ocho y final: proyecciones de mares abiertos.

De hecho, las escenas uno, tres, cinco y siete están conformadas a nivel visual enteramente por las proyecciones, esto quiere decir que en esos momentos no es exactamente teatro lo que presencia el espectador. La función de las proyecciones es más que un decorado o escenografía, se vuelve la gasa blanca sobre la cual se proyecta el soporte de toda la pieza y el espacio se condensa en ese momento en esa tela. Es decir, en la obra se propone un cambio de soporte desde el espacio escénico a la tela de fondo propuesta por Bonilla en su construcción espacial para la pieza, aunque no hay acotaciones para que la actriz salga de la escena, la proyección es quien tiene la atención del lector o espectador. Este desplazamiento en sí mismo parece obedecer también a la operación o *principio collage* como se abordará en el siguiente segmento, en el apartado del espacio.

3.1.4 *Assemblage: operaciones cronotópicas*

En el teatro, el soporte de la obra es el cronotopo. Es decir, son las operaciones en el espacio y en el tiempo y la articulación entre estas coordenadas, el soporte de los materiales. Espacio y tiempo son también determinantes de nuestra visión de mundo por lo tanto son los límites de la representación de nuestra posición histórica, política y social.

Los artistas de vanguardia de principios del siglo XX se acogieron con entusiasmo a la teoría de la relatividad general propuesta por Einstein en 1915. La relatividad se refiere al tiempo y al espacio y sustituye el infalible espacio absoluto newtoniano. (...) el tiempo y el espacio no constituyen el recipiente del universo, sino que no pueden existir si no hay un elemento como el sol, la tierra y otros cuerpos celestes. (...) la fuerza de gravedad no

es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio- tiempo no sea plano, como previamente se había supuesto: el espacio-tiempo estaba curvado o deformado por la distribución de la masa y la energía en el presente. (Blass, 2015, p. 10).

Esta concepción del espacio y del tiempo repercutió en distintas manifestaciones artísticas y es visible en los *assemblage* que hay una intención de proponer una concepción distinta del arte donde el tiempo y el espacio son materiales dentro de las piezas y no sus bordes. Los objetos ensamblados proponen su propio espacio, el espacio es una cualidad de los objetos y no algo que les antecede o contiene. El juego con el azar, la selección y la organización espacial termina por proponer un tiempo muy distinto al cronológico. Las concepciones de tiempo y espacio son fundamentales para comprender esta metafísica del *assemblage*.

Ahora bien, si observamos sus procedimientos constitutivos, *assemblage* fue el término que se empleó inicialmente para denominar el principio *collage* de fragmentar y reubicar, o bien seleccionar y arreglar como lo expone Simó (2014):

La palabra *assemblage* fue popularizada por William C. Seitz a partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el año 1961, titulada *The Art of Assemblage*. Esta palabra fue elegida por el mismo comisario de la exposición con la intención de que la exposición cubriese "todas las formas del arte compuesto y las maneras de yuxtaposición"(...) el término *assemblage* señala, por ejemplo, la noción de acumulación de elementos dispares, la constitución de partes heterogéneas, que de manera separada mantienen su propia identidad, pero que pueden también funcionar

cuando son ensambladas, pueden inocular una unidad diferente como si fuera una mezcla de elementos homogéneos.. (p. 12).

Quisiera destacar de esta referencia de Seitz en Simó la utilización de algunas palabras para describir esta operación estética: yuxtaposición y acumulación. La obra de Bonilla consta de una acumulación de propuestas discursivas para abordar un mito que opera aún, en la lógica de la cultura occidental. Del mismo modo, presenta una acumulación de formas de representar las ideas allí contenidas, es decir, su carácter es ecléctico en cuanto a lenguajes poéticos. La yuxtaposición de máscara, cuerpo, tela, música es una operación que desjerarquiza dichos elementos y las ideas que éstos presentan. Lo que logra es la puesta en común de los diferentes lenguajes, discursos, versiones, etc. Están colocadas una junto a la otra y esta lógica es la que opera en el *assemblage*.

El assemblage está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar. (...) está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o en el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo. Los fragmentos de realidad empleados pueden poseer un significado asociativo elevado (...). (Marchán, 2012, p. 250)

A continuación, pensaremos en las operaciones del tiempo y del espacio que la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* presenta, pensando en la pieza como un *assemblage* podemos revisar las operaciones espacio-temporales presentes en ella. Lo que nos interesa señalar aquí es la yuxtaposición de recursos para construir un nuevo sentido sobre un

discurso o serie de discursos contenidos y perpetuados en un mito constituyente de una cultura.

Para establecer algunos mecanismos de análisis, tomaremos la investigación de Mandel (2006) quien propone dos tipos de bordes para analizar un corpus de obras de artes visuales: el borde espacial y el temporal o discursivo. La importancia del análisis de los bordes para Mandel recae en que le permiten identificar las distintas operaciones pictóricas y discursivas que utilizan las artistas para deconstruir el cuerpo femenino en sus obras.

Pensar en el borde espacial ayuda a relativizar el procedimiento de recorte, en el caso de las artes visuales: el marco, el soporte y el espacio exterior o circundante. El borde temporal, por su parte, plantea tres variantes: intertextualidad, que sugiere el diálogo con otras obras y la posición de la artista, la huella del sujeto (cuando se evidencia el sujeto en su obra) y el desmontaje del signo icónico que implica un proceso de “des-aprendizaje de las reglas de representación mimética que dominaron la historia del arte desde el renacimiento” (p.26)

Esta teoría de los bordes Mandel la toma de Oliveras (1995) quien plantea el estudio de los bordes para abarcar “los rasgos considerados tradicionalmente marginales de la pintura (...)” (Mandel, 2006, p.24). Según Mandel este movimiento del trabajo con los bordes que desplaza su estudio hacia el centro de la obra es una de las características fundamentales del arte contemporáneo: “Estos aspectos considerados marginales, al ser centralizados, abandonan su condición de <parergonal>, paralelos al hecho principal, para convertirse en <ergon> (obra) (...)” (p.27).

En el caso del teatro, el cronotopo es el soporte de la obra por lo que la liminalidad entre tiempo y espacio es parte fundamental de las operaciones de la teatralidad. Nos avocaremos

a la tarea de revisar las operaciones espaciales y temporales de la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* considerando estos elementos como bordes, de la forma en que propone Mandel, ya que ello permite visualizar las operaciones de recorte que administran los diferentes elementos que integran la pieza a nivel matérico y discursivo.

a) El tiempo

Para identificar los bordes temporales, identificaremos primero algunos mecanismos esenciales para el abordaje del tiempo o la temporalidad en el teatro. Luego, apoyándonos en algunos aspectos teóricos propuestos por Fernández (2019) y Felski (2006) abordaremos las operaciones de Bonilla en el texto con respecto al eje temporal.

Para empezar, habría que recordar que en el teatro el tiempo tiene una naturaleza doble, dada por el tiempo dramático y el tiempo de la ficción. El dramático es el tiempo del acontecimiento teatral, y el tiempo de la ficción es el tiempo articulado por el discurso, el tiempo del relato en el teatro más ilusionista. Al respecto, Pavis (1980) registra el problema del tiempo en el teatro de la siguiente manera:

El teatro, debido a su multitud de temporalidades y a su modo de producción, es siempre un arte que se sitúa en la historia. La dificultad para leer en él la historia ficticia de la fábula y nuestra propia Historia procede en gran parte del enmarañamiento de planos temporales, de la relación entre tiempo representado y tiempo de la representación, y particularmente del vínculo con nuestra propia historicidad. (p.514)

Este juego de los tiempos en el teatro y la posible tensión que se genera por la yuxtaposición de los planos temporales es utilizado por la autora para establecer un diálogo

entre tiempos. Debido a que son muchas las funciones que cumple el tiempo en la obra, desde articulador de espacios, tema a tratar, etc., empezaremos por introducir algunas características que el tiempo tiene en la obra y luego iremos identificando el uso del tiempo como borde dentro en sus múltiples funciones.

Primero, podemos identificar en la obra un carácter épico, no dramático, ya que no procura generar una ilusión donde habitemos el tiempo del mito de *Antígona*. En ese caso se requeriría que la acción vaya sucediendo frente a nosotros, pero la acción que contiene es fragmentada, y anacrónica: La obra empieza cuando se llevan a Antígona al sepulcro abovedado. Luego el Coro comunica que ha muerto e inicia su reflexión sobre los hechos. Seguidamente Antígona defiende lo que hizo y el Coro reflexiona sobre el destino de las mujeres. Posteriormente Antígona habla sobre su vida como algo acabado. Después vemos el ritual de entierro de Polinises y seguidamente se presenta el enfrentamiento de Antígona a Creonte. Finalmente, Antígona se dirige a nosotros lectores o espectadores desde la muerte y la obra termina con una disertación sobre la tragedia.

Lo que ocurre, entonces, es que Bonilla expone algunas de las partes del mito o relato de *Antígona* para que reflexionemos sobre ellas, no en el orden cronológico de los acontecimientos del relato sino en el orden que requiere su exposición para organizar el discurso.

De ello deriva la segunda observación, la obra carece de acción dramática, la acción que presenta es la tensión que se genera por la yuxtaposición de materiales y el enfrentamiento con el poder que está construido como un debate entre pasado y presente. La acción sucede en el lector o espectador que debe resolver para sí tal conflicto. Al abordar un mito clásico, que remite a la época del origen de la cultura occidental, pero situarse en la

contemporaneidad, sigue la lógica de la épica donde los acontecimientos son expuestos para su revisión. Por ende, el tratamiento épico de la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* conjura un enmarañamiento de los tiempos en tanto el abordaje discursivo se hace a partir de autores y autoras de distintas épocas. Es decir, establece a nivel discursivo, también un diálogo entre tiempos.

Este diálogo temporal se construye en el tiempo del acontecimiento teatral, en primera instancia, mediante el signo de la guerra. La autora aborda los sonidos de la guerra como contemporáneos: “Entra un prolongado sonido de una sirena, efectos de sonido de guerra, contemporáneos (...)” (Bonilla, 2012, p.12). Así mismo, al final de la siguiente escena (o cuadro) la actriz tiene el siguiente parlamento: “¿Quién es cada uno de nosotros en un mundo siempre en guerra?” (Bonilla, 2012, p. 14) Entonces en un primer nivel la autora nos invita a una especie de labor historicista de valoración de hechos pasados desde nuestro presente, ya que nos señala la persistencia de la guerra.

Ahora bien, Fernández (2019) propone el dispositivo narrativo de la épica como un elemento común en los trabajos escénicos de autoficción. Ella encuentra una relación entre épica y poética en su tratamiento:

En el género autoficcional las estructuras dramáticas convencionales (intervenciones de personajes, acotaciones, división en escenas...) se diluyen, dejando paso al presente escénico, al testimonio, al documento y a lo narrativo, mezclado con el lirismo, género propio del Yo –mientras que lo dramático sería propio del Tú–. Como han señalado muchos críticos, la autoficción se vale en el teatro de herramientas como las siguientes:

- a. La recuperación de lo épico y lo poético, al servicio de un yo escindido.
- b. El desorden aparente.
- c. La coralidad de voces.
- d. La estructura fragmentaria. (p. 65-66)

El tratamiento del tiempo es parte importante en la construcción de la estructura ya que la evidente fragmentación apoya la función histórica o historicista de la épica: su intención de evidenciar la perpetuación de algunos órdenes de lo real:

La técnica del montaje, como se percibe en el teatro épico, no engaña; la voluntad que lo mueve pretende todo el tiempo hacer consciente al espectador de que el producto que se le presenta es una puesta en escena, una construcción que no se oculta como artificio. A diferencia del teatro naturalista, que en su afán de imitación de la realidad tiene que reprimir la consciencia –tanto la del público como la del actor– de ser una puesta, el teatro épico “se mantiene ininterrumpidamente consciente, de manera viva y productiva, de ser teatro. El principal operador de este “desencantamiento” es la interrupción. (López, 2013, p. 8)

Esta interrupción a la que se refiere López es una cualidad importante del tiempo en esta obra pues obliga al lector o espectador a generar pensamiento. Se reconocen en este sentido al menos dos funciones del tiempo con su carácter fragmentario que están asociadas al carácter autoficcional de la pieza:

- El tiempo delimita al “yo” escindido del contexto y con ello evidencia la configuración de la subjetividad, a la vez que dibuja el tropo *Antígona-Bonilla*. Esto lo hace articulando algunas escenas donde Antígona-Bonilla reflexiona sobre temas

como: la dignidad humana, la locura como lugar entre la vida y la muerte, el enfrentamiento de la mujer con el sistema como locura, la muerte como castigo a la desobediencia.

- El tiempo revela la perpetuación del orden social patriarcal, en una identificación del contexto actual con el pasado.

Del mismo modo, podemos identificar otros sentidos del tiempo, ya no asociados al carácter autoficcional pero que se vuelven principales en la operación discursiva en tanto median entre los diferentes elementos conceptuales. En este sentido, podemos pensar en el borde temporal más como un borde discursivo:

- El tiempo pasado como constructor de mitos edificadores de nuestro contexto presente.
- El tiempo contemporáneo como cúmulo de miradas del pasado
- El tiempo como agenciador de la relatividad de lo real
- El tiempo biológico: presentación del binomio vida-muerte
- La locura como abstracción del tiempo

Ahora bien, la obra nos presenta un tiempo de Antígona-Bonilla, donde ella mira y escucha, pero no la vemos a ella. En dos momentos, vemos su imagen intervenida en las proyecciones, pero no de forma corpórea. Solo escuchamos su voz y es por esta razón que su conflicto está situado en el tiempo, ella no está en ningún espacio, ella es una idea, una voz. Podemos pensar en éste, su tiempo como un ciclo, una repetición donde ella mira y escucha lo que se piensa de ella misma, de la mujer en general y su destino, y ante esto ella construye su argumento y expone su caso, y de nuevo visita este otro tiempo y se vuelve a defender. No importa si ya murió o aún vive, es eterna y con ella, su lucha.

Pero también podemos pensar en el abordaje del tiempo como ruptura en oposición al tiempo como repetición. Esta tensión se genera a partir de los dos momentos en que se quita la máscara y habla al público. En un primer momento el gesto es apelativo, nos convoca a tomar posición dentro de la ficción: “¿Quién es cada uno de nosotros en un mundo siempre en guerra? (Bonilla, 2012, p. 14). Aquí se inscribe un tiempo cíclico dado por la eternidad de la guerra, pero el gesto en sí es de ruptura. Aparece Bonilla, como tal, para el lector o espectador y aparecemos nosotros lectores o espectadores dentro de la ficción, junto al coro que evalúa los acontecimientos. El rompimiento del tiempo de la representación absorbe el valor del cambio posible.

Podemos pensar, entonces, en el gesto de la ruptura del tiempo como redención. Es la ruptura del tiempo mismo lo que posibilita la libertad, la redención de la mujer. Pero proponer el tiempo como redención en esta encrucijada es plantear el futuro como un presente expandido, esperando un cambio que no ha llegado.

En un segundo momento, al final de la pieza, ella se quita la máscara y de nuevo aparece Bonilla, esto genera otra vez una ruptura, pero esta vez da una sentencia: “Tal vez sea cierto que la felicidad de los hombres no estaba en los planes de dios. (S. Freud)” (Bonilla, 2012, p. 21). El gesto quizá ya no sea apelativo, pero habla desde el presente y al mencionar a Dios pone en diálogo los referentes que el público pueda tener al respecto, invita pues a la reflexión. Aquí quisiera señalar que como dice Felski (2006), la ganancia o el avance del feminismo al pensar en el tiempo como redención es su ruptura, dicho de otro modo, es haber dejado de creer en el progreso. “Seguimos prisioneras del tiempo lineal: Hemos progresado porque hemos dejado de creer en el progreso” (Felski, 2006, p.23). Tomando

esta idea de Felski podemos plantear que el sentimiento de pérdida o de imposibilidad con que tiñe Bonilla la obra evidencia este avance.

Ahora bien, hay más que una ruptura, un deslinde de la relación temporal establecida durante la obra a partir de una imagen de mar abierto al final de la pieza, parece construir una relación distinta con el tiempo, donde éste quizá no existe o no importa. El último texto de la obra, la cita de Freud, es seguido por proyecciones de mares abiertos, en oposición a los mares tormentosos de la escena III y de los mares enrejados del inicio de la obra. Este signo de Antígona como el mar también parece favorecer este diálogo de tiempos, porque construye un espacio otro que no es el del mito, no es el de las reflexiones del coro, ni el del ritual, un espacio atemporal, onírico.

En resumen, podemos indicar que el carácter autoficcional de la pieza la circunscribe a la épica. El tiempo dramático y el ficcional se interrumpen para reconfigurar una visión sobre la historia no lineal. También se aborda el tiempo como tema dentro del conflicto presente en el enfrentamiento del discurso construido en el mito y desde el mito hacia nuestro tiempo. Asimismo, el tiempo biológico está atravesado por el concepto de la locura y leemos en esta operación una evidente necesidad de romper esa relación digamos natural con el tiempo, dada por el cuerpo. No hay cuerpo en la mayor parte de la obra, por lo tanto, el tiempo vital o natural biológico en estos momentos no existe.

Como menciona Felski (2002) el tiempo como repetición plantea una amenaza al sueño de la auto creación, lo cual vemos presente en la obra ya que une al “yo” con un patrón predeterminado. Este parece ser el problema que Bonilla establece como discurso. Al unir

su voz a la de Antígona la autora se ancla en esta construcción patriarcal de mundo, donde la lucha de la mujer continúa.

También podemos pensar que la exposición del mito en sí evoca un tiempo como regresión, ya que tenemos que ir a visitar este relato originario para encontrar el problema a resolver. Esta visitación al pasado para lograr resolver el presente es exactamente el ángulo que Felski propone como nostálgico al querer recuperar lo extraviado en el pasado.

Entonces las operaciones en el tiempo evidencian la intención de colocar el discurso en el plano de la historia, no como una construcción lineal, donde la tradición y la revolución marcan la construcción de la subjetividad: “El tiempo teje juntos lo subjetivo, lo social, lo personal, lo público; forjamos vínculos entre nuestra propia línea de vida y los patrones históricos que nos trascienden” (Felski, 2006, p.22). Esta misma idea ayuda a pensar en el teatro como un agenciador de tiempos. El tiempo en la obra se plantea como simultaneidad, es decir como espacio. Un lugar producido por el encuentro de tiempos.

En suma, el tiempo es agenciador del discurso en tanto él se encarga de instalar, en los diferentes componentes de la obra, una vivencia desde el mito, desde el logos que de él se desprende y la afectación social que desborda la obra y nos incluye o bien instala en nosotros (como lectores o espectadores) el conflicto. La tensión se traslada de Antígona a Bonilla a nosotros, en un flujo que presenta el tiempo de distintas formas, pero donde la ruptura con la tradición del discurso aparece como posibilidad de cambio.

b) El espacio

Al igual que sucede con el tiempo, en el teatro podemos encontrar una multiplicidad que configura la espacialidad. Según Pavis (1980) “Esta noción se ramifica inmediatamente en

varios aspectos o tipos de espacio (...)” (p. 177). Algunas características del espacio en lo escénico podrían devenir en la clasificación propuesta por Pavis, donde se clasifica al espacio en:

- Espacio dramático: espacio de lo representado.
- Espacio escénico: espacio perceptible en escena.
- Espacio escenográfico: definido por la relación entre el espacio escénico y el espacio del público, es la forma en la que la escena se presenta al público, o bien, las modificaciones del espacio escénico para potenciar el espacio dramático.
- Espacio lúdico: espacio gestual, creado por la actuación. “Es como una emisión por actor, que es su centro y su origen” (p. 177).
- Espacios metafóricos:
 - el espacio textual: “(...) cuando el texto aparece como material presentado para ser observado y no destinado al consumo inmediato en el acto de su significación y comprensión (...) no significan por su sentido sino por sus patrones repetitivos: son visualizados” (p. 178).
 - el espacio interior: es una proyección del mundo interior de los personajes, “cuando el dramaturgo intenta expresar una visión del personaje, una fantasía o una alucinación, es conducido a ofrecer una imagen visual del espacio interior” (p. 178).

Estas nociones espaciales tradicionales están aferradas a la idea de que el espacio es un vacío que “se llena”. Es decir, el espacio parece ser un universo que antecede a la materia. En la obra de Bonilla, el espacio dramático, el escénico y el escenográfico son básicamente

el mismo, es decir la obra no relata o recrea una historia que sucede en otro lugar, tampoco quiere modificar el espacio propuesto por el edificio donde se presenta.

El espacio lúdico y los espacios metafóricos parecen los más apropiados para acercarse a la obra de Bonilla dado que su trabajo tiene una fuerte determinación por trabajar con los significados más que con los materiales en sí. Las operaciones discursivas pues están puestas en el proceso de significación y los desplazamientos que plantea respecto a algunos signos icónicos de la cultura occidental desde la misma tradición teatral.

Las construcciones del espacio en la obra de Bonilla proponen la creación de un marco de teatralidad dado por las telas en organización simétrica, en este caso. Pero como no hay otros objetos que modifiquen la relación entre el espectador y la actriz, el resto del marco está dado por la edificación donde se presenta la obra. Esta sola operación ya indica una apertura a que el acontecimiento teatral sea permeado por el contexto. Es decir, la falta de otra indicación sobre la lectura del acontecimiento, entran a jugar con más facilidad aspectos geográficos y del contexto que el edificio y el tiempo común del acontecimiento enmarcan.

Podemos decir también que se observa una especie de minimalismo en el espacio que únicamente nos convoca al ritual teatral. El gesto ritual también se evidencia al ser los primeros objetos que aparecen dos palanganas, a los costados, frente a las telas, colocadas simétricamente; una de ellas tiene polvo, la otra agua, un cuchillo y otra tela blanca. Podemos intuir aquí la creación de una especie de circularidad para la mirada del espectador, donde el espacio del público cierra ese círculo. Es decir, el gesto ritual está construido de entrada por la apertura del espacio, la circularidad como relación primaria

entre las presencias allí convocadas y la utilización de los elementos naturales polvo y agua junto a un cuchillo.

El otro elemento que se nos propone en esta obra es el cuerpo de la actriz que utiliza algunos objetos como apéndices de sí que contribuyen a su cualidad metafórica. La figura parece proyectar su propio espacio y con ello pone el acento en su movimiento, su movimiento va creando espacio a su paso, la podemos pensar entonces resaltada de las proyecciones y el desarrollo de sus acciones construyen el tiempo.

Del mismo modo, la limpieza con que se trabaja ayuda a poner toda la atención en el texto, en el recurso de voz en off y en los fotomontajes contenidos en las proyecciones, debido a que el resto del espacio es liso. En esta composición podemos identificar la figura y el lugar que ocupa en el espacio, al contar con proyecciones al fondo la luz de éstas generan un efecto de recorte, donde las figuras parecen resaltarse, como si salieran de la proyección. En este sentido se encuentra una relación con el tratamiento del “nuevo espacialismo” definido en Marchán (2012, p.16) como “expresión plástica de un espacio vital en que las figuras confirman su existencia, emerjan, surjan ocupándolo” según Sánchez, o como “se pretende que la figura sea capaz de crear su propio espacio. Es decir, que el espacio sea una emanación de la figura (...)” según Crespo. Este tratamiento espacial también le otorga cierta iconicidad a los objetos que presenta por este mismo efecto de realce o recorte que se mencionó anteriormente, incluido el cuerpo de la actriz.

Ahora bien, con respecto a las proyecciones, éstas toman protagonismo de forma alterna al cuerpo de la actriz y su accionar por lo que parece que se reduce el soporte de la obra por momentos al de la tela de fondo. Esto acota el plano de la acción a un ámbito que no necesariamente es teatral. Hay aquí un pliegue hacia otro lenguaje que propone la obra por

momentos como una especie de *tableau vivant*. Es importante destacar que las proyecciones establecen una relación metafórica con espacios exteriores como el mar y espacios interiores del personaje de Antígona como su imagen con marcas en rojo dentro de espacios en blanco y negro, propuestos como la memoria. Las proyecciones, por tanto, como se vio en el capítulo anterior, no son un decorado o un mero fondo, sino que se integran con el resto de los objetos al producir un espacio de interioridad o de exterioridad, que parece proponer un desbordamiento de la acción del acontecimiento escénico.

Las descripciones del cuerpo de la actriz o de los objetos es mínima, así como lo es toda la descripción del espacio. Si a esto sumamos la concepción inicial del espacio ritual, la preponderancia de la *voice-over*, y las pocas acciones situadas en el acontecimiento podemos pensar que el lugar donde se desarrolla la obra es el discurso.

3.2 “Ofelia y Hamlet”

3.2.1 *Découpage: la escritura de Bonilla como hilos que tejen “con palabras de otros”*

El texto de esta obra también utiliza “palabras de otros” pero en este caso los fragmentos son más amplios y la operación que realiza sobre el discurso está en darle una voz al personaje femenino secundario. Para llevar a cabo esta operación Bonilla requiere que sea reconocible una parte de la historia: la de Hamlet, por lo que el procedimiento se identifica más con el *découpage* que con el *papier collé*. Bonilla utiliza la obra *Hamlet príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare para construir su dramaturgia, es decir, éste es el material principal para el recorte, como lo expone ella misma:

En el caso de Ofelia y Hamlet (...) yo sí tengo muchos textos de Shakespeare por supuesto, pero sí hay una alteración del Hamlet, bastante importante, en el sentido de que yo solo tomo escenas muy concretas de Hamlet: los monólogos. Más la escena con Ofelia, que es la central, y casi todo lo de Ofelia es texto mío porque yo a quien quería rescatar ahí era a Ofelia como personaje femenino, víctima del poder, que no tenía ninguna posibilidad de usar su voz (...). (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

En este caso también existe una especie de pluralidad o polifonía generada ya no por un coro como es el caso de *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, sino por los diferentes personajes que conforman en la obra de Shakespeare el contexto de la obra, personajes secundarios que contribuyen al desarrollo de la acción y que aparecen a través del recurso de la voz en off, como se analizará más adelante.

Además del texto de Shakespeare y los textos propios, la autora utiliza algunos otros textos en operaciones distintas sobre el discurso. A continuación, procuraremos identificar cada uno de los textos según su origen y así desentrañar la intención de Bonilla al “coserlos” dentro de su obra.

a) Textos de W. Shakespeare

Se encuentra dentro de la obra la utilización prominente del texto shakesperiano de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* del cual parte Bonilla para su pieza. La intención dramática que

guía la estructura del texto de Bonilla es la de darle voz a Ofelia y a la vez evidenciar que en el texto shakesperiano no la tiene, para ello Bonilla mantiene el orden del relato de los sucesos de la obra shakespeariana y los interviene con la visión de Ofelia de los hechos. Por lo que los textos de Shakespeare construyen el marco de la obra de Bonilla y enteramente el personaje de Hamlet, cuya evolución plantea la base estructural de la obra según expone la autora:

(...) las escenas están en orden cronológico tal y como aparecen en *Hamlet*, pero claro con muchas escenas recortadas en el centro, (...) y respetados los cinco monólogos en el orden en que están los cinco monólogos porque yo creo que eso es lo que da la evolución de Hamlet que es la evolución de Ofelia en tanto ella es un personaje secundario que aparece como protagonista en la obra pero que es secundario en el sentido de la obra original y del teatro de la época. (M. Bonilla, comunicación personal, 20 de noviembre de 2019)

Bonilla escribe su obra generando un paralelismo entre la tragedia de Hamlet y la de Ofelia, para lograr claridad en su construcción elabora en torno a estos cinco monólogos de *Hamlet* una línea base de los acontecimientos que serán revisitados y reelaborados por los personajes desde un enfoque intimista. Así, cada uno de los monólogos evoca un momento de la tragedia de *Hamlet* que va guiando la pieza de Bonilla de la siguiente manera:

- 1) El primer monólogo de Hamlet, de la obra *Ofelia y Hamlet*, está construido a partir de textos de Horacio, Marcelo y el propio Hamlet. Aquí Bonilla modifica los textos para tejer un monólogo que ubica al lector o espectador en los acontecimientos contextuales a la pieza. Los textos corresponden a escenas I y II del primer acto.

En ese texto precedente, Marcelo, soldado que resguarda el castillo, pregunta a Bernardo, otro soldado, y a Horacio sobre el conflicto armado que percibe y su consecuente demanda laboral para ellos. Horacio, amigo de Hamlet, por su parte responde que existen rumores con respecto a las intenciones de Fortimbrás, príncipe de Noruega, de recuperar las tierras de su reino que por la muerte de su padre a manos del difunto Rey Hamlet pertenecen a este punto a los daneses. Marcelo aborda nuevamente la conversación para señalar que lo siniestro está merodeando el ambiente y bendice el tiempo pasado cuando eso no ocurría. Y Horacio es quien da la noticia a Hamlet de que han visto al espectro de su padre, el Rey Hamlet.

Hamlet por su parte, se lamenta de la muerte de su padre y manifiesta su enojo con su madre por desposar a su tío sin siquiera guardar el luto a su padre. Del mismo modo enfatiza en su sospecha de una traición.

El monólogo de Hamlet en Bonilla toma la misma función de las primeras dos escenas del texto precedente en el sentido de que introduce el contexto de la obra y la posición de Hamlet frente a éste. Bonilla aprovecha para realizar aquí dos operaciones más:

- a) Desplaza la tensión inicial del conflicto en la expectativa de guerra contra Fortimbrás específicamente hacia la guerra en general. Lo hace sustituyendo todo el recuento de este conflicto con el reino noruego por el tropo “conflictos antiguos”. Con ello actualiza la base del conflicto del poder, su desmedida ambición y la corrupción, ya que lo desvincula de lo específico y lo hace general. Aquí Bonilla agrega su hilo, interviniendo en la mitad de su monólogo “pero ¿Quién sabe el pensamiento del poder? ¿Tiene capacidad de pensamiento el poder?, ¿qué tan

antiguos son los conflictos antiguos?” (Bonilla, 2012, p. 9). Esta intervención subraya un gesto reflexivo que instala la idea de un poder ancestral mente emplazado que es incapaz de reflexionar sobre sí.

- b) Construir la época actual como un tiempo de oscuridad y a la patria como un lugar sin tiempo: El texto de Marcelo señala una época donde las noches eran puras, no vagaban espíritus y las brujas no hechizaban y concluye bendiciendo ese tiempo, proclamándolo como santo; a lo que Bonilla agrega: “¡Tiempo ido de esta patria a merced de un poder egoísta, salvaje, corrupto!” (p. 9)

- 2) El segundo monólogo que construye Bonilla está conformado por dos textos de Hamlet básicamente, correspondientes a la escena quinta del primer acto y la escena segunda del segundo acto. En el primer caso, Hamlet acaba de tener el encuentro con el espectro de su padre quien le revela la verdad de la traición de su tío Claudio y su madre. La otra escena corresponde al momento en que Hamlet desea confirmar sus sospechas y la revelación hecha por espectro de la traición mencionada. En esta escena Hamlet utiliza el teatro como mecanismo para evidenciar la traición observando las reacciones de Claudio y Gertrudis a una obra que Hamlet encarga y que trata la misma historia de traición.

Aquí Bonilla interviene los fragmentos de la obra shakesperiana para acentuar el carácter perpetuo de la guerra debido a factores hereditarios: ¡Ah legados de sangre! Mandatos de guerra que pasan de padres a hijos como el color de los ojos...” (Bonilla, 2012, p. 12). De la misma manera, introduce la visión de la patria como una cárcel.

- 3) El tercer monólogo, es el clásico segmento de “Ser o no ser”, correspondiente a la escena primera del tercer acto. En esta escena Hamlet se evidencia el conflicto entre la voluntad humana y la realidad de su contexto, es decir se presenta el conflicto en el interior de Hamlet. Bonilla conserva, con algunos cortes, el monólogo shakesperiano. De hecho, ella construye todo el conflicto de su texto como uno interno de los personajes, utilizando este gesto y ocupándose con esa misma profundidad en el personaje de Ofelia.
- 4) El siguiente monólogo de Hamlet que presenta el texto de Bonilla corresponde al momento donde el príncipe mira a su tío rezando y le perdona la vida, este está ubicado al final de la tercera escena del tercer acto. En este caso Bonilla utiliza algunos elementos del texto *Macbeth*, más específicamente cuando éste está a punto de cometer el crimen que le permitiría ascender al poder. Esta oscuridad que se construye en el personaje de Hamlet evidencia su imposibilidad de accionar hacia la muerte de su tío por sus propias manos. Al generar esta comparación entre *Macbeth* y *Hamlet*, se hace evidente el esquema de valores que Hamlet tiene y que le ubican también como un receptor de la acción del resto de los personajes en su contexto, es decir subraya su carácter de víctima.
- 5) El quinto monólogo de Hamlet que utiliza Bonilla está conformado por diferentes textos de la primera escena del quinto acto. Esta es la escena de los sepultureros donde se cuestionan sobre la muerte de Ofelia si fue un suicidio o un accidente. Esta escena shakesperiana tiene un gran simbolismo al establecer un paralelismo entre

Horacio y Hamlet con los sepultureros. Los cuestionamientos sobre la muerte y la relevancia de las acciones que realizamos en vida es atravesada con el descubrimiento de Hamlet de que el cortejo fúnebre que entra es el de Ofelia. Está listo para soltar su culpa y finalmente consumir su venganza.

Pero en el texto Ofelia y Hamlet la escena no avanza, como en Shakespeare, hacia la discusión de Hamlet y Laertes en la propia tumba de Ofelia y su posterior lucha y desenlace de la obra. Más bien termina con la mirada desdibujada de Hamlet sobre sí mismo, exponiendo su extravío en el espejo: ya no sabe quién es, aquí enmarca a través de preguntas las coordenadas de su existencia: “(...) ¿quién soy? ¡Oh espejo de tantas caras! ¿Quiénes el heredero del poder en esta patria desdichada? ¿Quién soy con una madre traidora, un padre asesino y un tío asesino? ¿Quién soy sin Ofelia? (...)” (Bonilla, 2012, p. 31-32).

Así como los textos de Hamlet en el texto de Bonilla son de Shakespeare, lo son los textos del Espectro del padre, de Laertes, Osric, Gertrudis, Polonio, los Sepultureros. Son textos que aparecen enunciados por una voz en off y de forma tal que aparecen en el plano del recuerdo, de la memoria. Las escenas de estos personajes están reconstruidas con textos muy cortos que ayudan a comprender de forma sintética lo acontecido.

Podemos ubicar algunos otros textos shakesperianos recortados por Bonilla y las operaciones respecto a éstos, más allá del personaje Hamlet:

- **Horacio**

La omisión del personaje de Horacio cobra sentido al tratarse de una visión muy íntima sobre los hechos desde el enfoque de Ofelia. Horacio implica una posición de la realidad que no se articula con la historia de ella. Es el único personaje que sobrevive la tragedia shakesperiana por lo que representa de alguna manera la posibilidad de vida, de cambio. Pero el texto de Bonilla no parece generar reflexión en torno a la lucha del poder y las injusticias de la corrupción, ese es solo el marco en el que se desarrollan los personajes, el interés de la autora está puesto en la imposibilidad de Ofelia de ser y coloca a Hamlet en un lugar igualmente vulnerable. Es decir, la presentación de los acontecimientos está en el plano de la construcción de la subjetividad y no en un carácter histórico o historicista que de alguna manera viene a plantear un personaje como Horacio.

- **Gertrudis**

La autora construye a Gertrudis como un fantasma, al igual que el fantasma del padre. Bonilla utiliza los textos de Gertrudis en Shakespeare, pero son enunciados, como se señaló, por una voz en off, que más que una voz es un fantasma, este gesto resalta la ausencia de madre de *Ofelia* cuyo referente de maternidad es un fantasma.

En la puesta en escena del texto, Bonilla decide ser la imagen de esta Gertrudis y le otorga el signo de la muerte:

Entonces Gertrudis era la muerte, no solo porque es un presagio de la muerte sino porque Gertrudis ya está muerta desde que acepta el asesinato de su esposo y el matrimonio con Claudio. Ella ahí firma su sentencia de muerte por la razón que fuera: porque se enamoró, porque no tenía otro remedio,

porque el otro estaba lejos, porque le tuvo miedo a Claudio; entonces es por eso la reina calavera. (M. Bonilla, comunicación personal, 12 de marzo de 2021).

Si bien es cierto en la presente investigación se está acudiendo a un análisis del texto parece útil identificar el asidero de esta operación para comprender el trabajo de la artista con más amplitud, incorporando los rasgos que nos aclaran las intenciones de su escritura. En este caso el gesto de convertir a Gertrudis en fantasmagoría ya nos enuncia la dimensión de este personaje y señala el vínculo de la autora con el personaje, su identificación. Este gesto será tratado más adelante para explicar la relación que trabaja la autora de Gertrudis y Ofelia como una operación ser- no ser dentro de su texto.

- **La madre de Ofelia**

Ahora bien, con respecto a la figura de la madre también se observa la importancia de la ausencia de la madre de Ofelia, que se mantiene de la obra precedente, sin embargo, Bonilla la subraya. Para la autora es importante evidenciar la ausencia de la madre de Ofelia como un elemento que potencia el gesto de la víctima ante la mirada masculina, ya que es la única sobre sí que conoce, podemos ver esta intención en textos como por ejemplo: “Yo huérfana de madre, nunca mirada aunque siempre vigilada por mi padre y por mi hermano, por el poder, por un mundo que me rodeaba, huérfana de mirada (...)” (p.15), o en: “Mi madre no dijo nada porque había muerto en labor de parto dando a luz a la que llamaron Ofelia, la desdichada. A mí” (p.29).

- **Las canciones en Shakespeare**

De los textos del personaje de Ofelia de la obra precedente, Bonilla utiliza las canciones de Shakespeare que Ofelia canta y que representan un portal a la locura, es decir los momentos de canto indican la pérdida de la razón en este personaje. Los otros fragmentos de Ofelia en Shakespeare pertenecen a su escena con Hamlet donde éste la rechaza. En esta escena se da un malentendido ya que Hamlet lo hace por saberse espiado y querer alejarla, por temor o por creer que ella lo traiciona. Ésta es una escena terrible para Ofelia que termina por lapidar la posible fe en el futuro que podía tener. En este rechazo, Ofelia cree confirmar las advertencias de su padre y de su hermano respecto a las intenciones de Hamlet para con ella. Estos textos tendrán un peso mayor en el texto de Bonilla al trasladar el protagonismo a este personaje que recibe con violencia tanto lo señalado por su familia como el acto de su amado.

- **Escena primera del tercer acto (parlamentos 19- 41, Ofelia y Hamlet) y escena cuarta del mismo acto (parlamentos 5- 53 Gertrudis y Hamlet)**

Aunque la autora mantiene toda la escena de Ofelia con Hamlet del texto de Shakespeare, modifica la forma de enunciación de éste utilizando el recurso de la voz en off. De este modo, solo Hamlet está en escena y el momento con Ofelia ocurre en su memoria. También esta escena es intervenida con algunos fragmentos de la escena de Hamlet con Gertrudis. Estas operaciones ocurren en un momento de introspección de Hamlet quien se enfrenta a su imagen y su locura, utilizando un espejo de mano, vestido de mujer (con bata y zapatos de tacón). Hamlet parece enfrentarse a sus construcciones femeninas: su madre, su enamorada y la suya propia. Bonilla da un acento a la forma en la que Hamlet recuerda sus

acciones a través de las reacciones femeninas. Al terminar esta escena Ofelia reconstruye los hechos desde su mirada, a través, ahora, de textos de Bonilla.

b) Texto de Jan Kott

Jan Kott fue un crítico y teórico teatral cuyo texto *Shakespeare Our Contemporary* (1964) fue muy influyente en el teatro. En este libro Kott analiza algunas de las principales tragedias y comedias del emblemático autor británico, planteando relaciones entre las situaciones planteadas por Shakespeare y algunas tendencias del drama moderno. Un fragmento de este texto introduce la obra de Bonilla. El recorte de la autora ubica la tragedia shakesperiana *Hamlet* como una de las piezas teatrales más influyentes de todos los tiempos, propone Bonilla, con su construcción de fragmentos que esto se debe a que señala la política como arte del poder y el camino del poder como el camino de la muerte. Este texto aparece enunciado mediante una voice-over. Es decir, es el crítico más influyente de la propia obra de Shakespeare quien nos introduce a este universo de Ofelia y de Bonilla. Lo que nos señala el texto introductorio es una especie de filtro sobre nuestra lectura o nuestra mirada, nos construye la idea de que la obra shakesperiana es un mito, que ha influenciado al mundo en sus diferentes épocas hasta nuestros días. Esta operación es crucial ya que enmarca la tragedia de Ofelia en un plano más amplio, nos plantea que esta mujer que fue escrita hace casi 500 años todavía podría habitar entre nosotros.

c) Textos de Sylvie Jopeck

En el texto, *La photographie et l'(auto) biographie* (2004), Jopeck recopila las visiones críticas y distintas perspectivas que conducen la relación paralela que existe entre la fotografía y la escritura biográfica y autobiográfica, a partir de su surgimiento en el siglo XIX hasta el siglo XX, evidenciando el hito que marca la fotografía en la escritura. Bonilla utiliza un fragmento del texto donde Jopeck ubica la autobiografía como un discurso sobre la memoria donde esta se reconstruye a través del análisis de la historia familiar. Este texto está colocado casi al final del texto, es enunciado por Hamlet y Ofelia por medio de la *voice-over*.

En escena encontramos únicamente a Hamlet. La acotación de esta escena la enmarca en un encuentro de Hamlet con la imagen de sí mismo, ya que sugiere una proyección que es primero un espejo y luego como una imagen fragmentada de Hamlet que se va ordenando. Esta organización de la imagen que Bonilla propone inicia el desenlace de la pieza ya que Hamlet tiene una anagnórisis: como quien descifra un código, el príncipe comprende que el origen de su mal es un elemento hereditario de ansias de poder, el mandato de su contexto es obtener el poder a toda costa con la consecuencia de una sociedad violenta y represiva. Su resolución es una pregunta por la posibilidad de cambio, de justicia y de paz.

d) Texto de Germán Arciniegas

Arciniegas en la obra *América Mágica II: las mujeres y las horas* (1961), recuerda la vida de doce mujeres importantes en la historia de América latina, a saber: Inés de Suarez, Sor Juana, la Perricholl, Policarpa Salavarrieta, Manuelita Sáenz, Flora Tristán, Anita Garibaldi, Marietta Veintemilla, Madame Lynch, Las Juanas, Laura Montoya y Gabriela

Mistral, para construir una imagen de la mujer sudamericana, a partir de estas figuras de las pocas que no fueron olvidadas por la historia de las guerras de independencia y sus gestas.

Bonilla toma de Arciniegas el relato de Carmelita, “la Ofelia de la leyenda paraguaya” (Arciniegas, 1986, p. 162), quien enloqueció por la muerte de su amado Carlos Decoud a manos del General en jefe del ejército y ministro de guerra del Paraguay quien lo mató por ser su rival, para quitarlo del medio. La autora coloca a Ofelia en un plano histórico comparando su relato con el de Carmelita:

Voz de Ofelia en off: Y años después, alguien contará mi historia y la historia de Carmelita y del General en Jefe del Ejército y Ministro de Guerra del Paraguay (...) El cadáver del muchacho fue tirado, desnudo, a los pies de Carmelita, que en ese instante enloqueció y así encarnó a la Ofelia de la leyenda paraguaya y aún camina, por las noches, hasta la tumba de su amado y se arrodilla al pie de su cruz, en silencio. (Arciniegas) (Bonilla, p. 27)

La fuga de la ficción hacia la realidad histórica que genera este gesto, nos propone otras “Ofelias” que forman parte de nuestra realidad, la ficción transita los caminos de la realidad, así como propone Arciniegas las historias de las mujeres en los contextos de las guerras de independencia en América, en este caso en Paraguay como “Sombras de mujeres que pasan por la escena del Paraguay” (Arciniegas, 1986, p. 162).

e) Texto de Susana Bercovich

En el caso de la autora y teórica Susana Bercovich, Bonilla utiliza un único fragmento de su texto *¿Quién no es Hamlet?* (2012), monólogo escrito y actuado por la propia Bercovich.

Desde una mirada psicoanalítica, Bercovich escribe sobre el personaje de Hamlet. En el caso de la incorporación de esta autora a *Ofelia y Hamlet* se percibe una relación de trabajo con texto de Shakespeare desde dos posiciones complementarias, como nos lo manifestó la propia Bonilla:

Susana Bercovich es una psicoanalista argentino-mexicana, con la que yo compartí (...) un seminario de un mes sobre Hamlet. Yo tenía mi espectáculo “Ofelia y Hamlet” y ella tenía un espectáculo, una versión que se llama “Hamlet”, en el que ella hace Hamlet. (...) Entonces yo la cito a ella y la cito con nombre, pero es un personaje real. Y es su manera en la que ella ve a Ofelia y ve a Hamlet. Ella no tiene mi visión. Ella hace una identidad entre Ofelia y Hamlet. Yo no, yo rescato a Ofelia como protagonista de su propia historia y Hamlet como un pretexto para leer a Ofelia. (...) Todo el texto de ella pretende un planteamiento que está hurgando en ¿Quién es Hamlet?, el mío es ¿Quién es Ofelia? Y ahí nos encontramos las dos y produjimos un diálogo muy interesante. (M. Bonilla, comunicación personal 10 de noviembre de 2020).

Ahora bien, el fragmento de Bercovich que Bonilla ensambla en *Ofelia y Hamlet* es el siguiente: “Bercovich: Un haz de no-ser partió el mundo en dos.” (p.28) Para comprender la intención de Bonilla con este texto de Bercovich es importante tomar en cuenta que ella no solamente toma el punto de vista de esta autora sobre la tragedia shakesperiana, tampoco se reduce su intención a la inserción de un fragmento de texto, sino que la inserta a Bercovich como un personaje, es decir que Bonilla escribe sus parlamentos.

La operación de Bonilla, entonces, se puede comprender en dos niveles:

Por un lado, trata a Bercovich como un personaje con el que dialoga Ofelia, que la acompaña en el momento de su muerte. Se trata de un momento de la tragedia en que Ofelia está cada vez más deslindada del mundo exterior y se adentra en su conciencia o su psique, a la vez que cobra protagonismo la canción y por tanto la locura. Esta construcción parece situar al personaje de Bercovich como una especie de asesora psicológica, como lo es de profesión, psicoanalista.

Por otra parte, señala a nivel simbólico cómo a partir de la muerte de Ofelia, Hamlet la carga dentro de sí, la absorbe. La aparición de Bercovich dentro del texto parece despegarnos de la lectura del mito shakesperiano para abrirnos a lo que puede entrañar este gesto de desdoble de la posición de víctima: *Ofelia y Hamlet*. Logra situar la equidad en términos del propio relato shakesperiano. “Ofelia y Bercovich: Pero mi mundo se derramó, ya no sé quién es Ofelia ni quién es Hamlet.” (Bonilla, p.27) Esta elipsis que Bonilla construye termina por elaborar un final posible para la historia de *Ofelia*, construida como el no-ser de Hamlet a partir del fragmento inserto de Bercovich en Bonilla.

Ofelia y Hamlet, entonces, se proponen como dos caras de una misma moneda frente al poder, pero no en igualdad de condiciones. Ella muere en el silencio del agua, como tratando de acallar las voces del poder que están dentro de sí. El muere enfrentando a ese mismo poder. Del mismo modo propone Bonilla su propio enfrentamiento con el relato donde integra a esta autora (Bercovich) como la retratista de Hamlet, de alguna forma su contraparte.

f) Texto de Jerzy Grotowski

El texto sobre este emblemático teórico, formador y director teatral polaco que se utiliza en el texto *Ofelia y Hamlet* es una recuperación que hace Eugenio Barba, emblemático teórico y director teatral discípulo suyo, de algo dicho por él, como señala Bonilla al final de su obra:

Grotowsky (sic)

Hay generaciones de actores y generaciones de testigos, que dicen a los que vendrán, que lo que pasó, pasó.

Eugenio Barba atribuyó a Grotowsky (sic) esta frase, en la conferencia 30 años con el Odin Teatret organizada por el Colegio de Costa Rica en el antiguo Teatro de la Aduana, el 16 de marzo de 1996, en el marco del Festival Internaciones de las Artes. (Bonilla, 2012, p. 35)

Esta frase de Grotowski parece articular un diálogo con los últimos textos de Hamlet en la obra de Bonilla, donde se cuestiona, como ya se mencionó, sobre la posibilidad de cambio, de paz, de justicia. Bonilla termina series de preguntas con una pregunta por el silencio. Este gesto alude a la última frase que dice el personaje de Hamlet en la obra de Shakespeare es “Lo demás es silencio” (Shakespeare, 1993, p.120). Esta operación discursiva, este diálogo, parece establecer la necesidad de romper el silencio, ante el inminente silencio que se ha guardado respecto a estas formas del poder y sus víctimas representadas en la obra. A la vez, construye un gesto sobre el teatro moderno, representado por Grotoski y el clásico representado por Shakespeare, es decir nos propone el discurso como un elemento hereditario en el teatro.

3.2.2 Autoficción y marco collage

Ofelia y Hamlet es un texto donde ambos personajes exponen sus pensamientos y reflexiones sobre una serie de acontecimientos trágicos y traumáticos de sus vidas, escritas por Shakespeare. La autora María Bonilla prepara un dispositivo en el cual los mismos personajes procuran reescribir su historia como quien hace un duelo. Este gesto de reescritura en el personaje Hamlet es el de descifrar los acontecimientos a la luz de la herencia del poder y lo siniestro que trae consigo. En Ofelia, implica decir lo que siente y piensa y esa es la operación principal que busca la autora en relación al texto shakesperiano. En ambos casos, Bonilla parece brindarles a los personajes la posibilidad de “revelarse” a su autor o a su contexto.

Ahora bien, ese gesto intimista que constituye toda la obra de Bonilla, se desplaza a otro lugar hacia el final del texto, donde se expone desde los personajes Ofelia y Hamlet, lo que es una autobiografía. Se le propone como: discurso sobre la existencia, como rompecabezas impreciso sobre sí, como una forma de recuperar la memoria. Esta definición se hace a través de la autora Sylvie Jopeck, como se expuso anteriormente, pero continúa con una definición construida por Bonilla:

(...) Es un intento de reconstrucción familiar destinada a las generaciones futuras. Pero mi familia es un abismo imposible de anudar, algo que habría que olvidar. Toda la existencia individual o familiar dedicada al poder, debe borrarse de la faz de la tierra. (Bonilla, 2012, p. 33)

Este discurso sobre la autobiografía hacia el final de la obra construye a los personajes como si no pertenecieran al mundo de la ficción. Como si fueran actores confesando la exposición de su intimidad. Para este momento de la obra, Ofelia ha muerto y las acotaciones señalan que se va armando en las proyecciones una especie de rompecabezas

de la imagen en negativo o daguerrotipo de Hamlet. Sin embargo, ambos nos definen la autobiografía desde el recurso de la *voz en off*. Este texto expone que los bordes de realidad y ficción no son claros, y aunque visitamos a unos personajes que son ya míticos en la cultura occidental y evidentemente provienen del mundo de la ficción, podrían ser historias reales como la de la Ofelia paraguaya del relato de Arciniegas.

Ahora bien, ¿qué tanto debe evidenciarse el gesto de “que parte de la realidad del autor” para ser llamado autoficción? En la puesta en escena de la obra, la imagen de Gertrudis en las proyecciones y su voz son la imagen y la voz de Bonilla, según nos expuso la propia autora, y esto podría proponer alguna intención de la autora por ser parte de su obra. Quizá, en este marco, la autora se encuentra con muchas partes de sí misma que expone disfrazadas de personajes. Esto podría decirse de toda relación de autoría y obra, pero en el caso de Ofelia y Hamlet tenemos varios elementos a tomar en cuenta para encontrar su carácter autoficcional:

- La presencia del texto de Jopeck y su construcción de la definición de autobiografía, que a la vez al proceder esta autora del mundo de la fotografía está proponiendo ese carácter autobiográfico a través de la imagen.
- La decisión de Bonilla de interpretar a nivel de imagen proyectada y voz en off a Gertrudis (en la puesta en escena) y el vínculo que establece entre Gertrudis y Ofelia (en el texto).
- La inserción de Bercovich como personaje ya que establece un gesto de acompañamiento tanto para la autora como para la protagonista de su obra.

Por tanto, se propone la observación de la autoficción como marco discursivo en la obra, aún sin tomar en cuenta la observación derivada de la puesta en escena de la pieza. La obra

da cuenta de una intimidad expuesta al otro y en ese marco es que construye un *collage*. La articulación verdad-mentira, realidad-ficción, imagen-ser se erige como el borde en el cual la obra opera en el lector-espectador.

3.3.3 Assemblage: nociones cronotópicas

Dentro del universo del collage, elementos aparentemente no relacionados comienzan a "resonar" entre sí, a través de brechas de espacio y tiempo, lo que resulta en relaciones versátiles, inestables y totalmente provisionales. (Copeland, 2002, p.15) En la obra *Ofelia y Hamlet* convergen componentes de diferentes procedencias: una concepción épica del relato, un cuestionamiento por la autobiografía, textos de diversos autores en tensión con un relato mítico para la cultura occidental, objetos disonantes pero provocadores de discurso, proyecciones de imágenes no continuas o metonímicas sino metafóricas, música, etc.

A pesar de la diversidad de planos y texturas que esta configuración muestra, las operaciones en el cronotopo son las que logran la amalgama desde la tensión que se produce entre las estructuras temporales y la propuesta espacial, por esta razón se propone su visualización a manera de *assemblage*, donde la misma operación collage que se aplica a los diferentes componentes logra su composición justo a partir de esas relaciones inestables que marcan el tiempo y el espacio.

a) El tiempo

Al igual que en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, encontramos en *Ofelia y Hamlet* una propuesta discursiva planteada desde el tiempo y la recuperación de la memoria o al menos una pregunta por ella. El relato de Hamlet en su búsqueda de la verdad, de su cuestionamiento moral sobre la acción es intervenido por Ofelia, quien corrige la visión de Hamlet y complejizando la función del tiempo en la obra. Del mismo modo, se propone que la obra posee también un carácter épico ya que, como encontramos en la definición de Pavis (1980), “El acontecimiento pasado es reconstituido a través del acto de narración (p. 151).

Las interrupciones de Ofelia a la inicial recuperación del relato de Hamlet van cobrando protagonismo hasta desplazarlo a un papel secundario. Encontramos que este desplazamiento es posible por el planteamiento épico del texto donde el constante cuestionamiento de Ofelia sobre los hechos pasados nos trae una reflexión presente por los patrones femenino y masculino en relación al poder.

El planteamiento del tiempo escénico es complejo porque el tiempo propuesto como “presente” en el texto de Bonilla es un tiempo pasado para el lector o espectador puesto que la narración expone hechos que son pasado para los personajes incluso. No obstante, esta operación dramaturgica con el tiempo se complejiza en el momento en que los personajes Ofelia y Hamlet brindan una definición de autobiografía en el momento posterior a la muerte de Ofelia donde el futuro de Hamlet es resolver su conflicto y morir en ese enfrentamiento. Este momento se lee o manifiesta como un presente común con el lector o espectador, es decir plantea una ruptura abrupta con la forma de narración hasta ese momento planteada y que ayuda a releer el relato como una escritura biográfica de los personajes.

De nuevo podemos extrapolar diferentes nociones de la temporalidad según la propuesta de Felski (2006) que se tejen en el texto de Bonilla, a saber:

- Tiempo como repetición:

La acción de la obra empieza y termina con una síntesis de la misma escena, que es la final en el texto shakesperiano correspondiente a la de la llegada de Fortimbrás, donde Hamlet y Laertes se enfrentan y todos los personajes se dan muerte. Esta escena, en la obra de Bonilla, está escrita con una elipse donde la escena final completa los parlamentos propuestos como parciales al inicio de la obra.

CUADRO ILUSTRATIVO 1: ESTRUCTURA ELÍPTICA EN LA OBRA OFELIA Y HAMLET

Escena inicial	Escena final
<p>¡En guardia!</p> <p>Laertes:</p> <p>¡Señora!</p> <p>Osric:</p> <p>Hamlet</p> <p>¡Venganza! ¡La sangre debe llegar hasta él!</p> <p>Gertrudis</p> <p>¡El vino, el vino! (sic)</p> <p>Hamlet</p> <p>¡Ah, infamia! ¡Traición!</p> <p>Laertes</p> <p>Hamlet, estás muerto. Yo, caído para siempre y tu madre, envenenada. ¡Él, él es el culpable!</p> <p>Todos</p> <p>¡Traición, traición!</p>	<p>¡En guardia!</p> <p>Laertes:</p> <p>Claudio:</p> <p>¡Sepárenlos!</p> <p>Osric:</p> <p>¡Señora!</p> <p>Hamlet</p> <p>¡No puedo parar aquí! ¡No debo parar aquí! ¡Venganza! ¡La sangre debe llegar hasta él!</p> <p>Laertes</p> <p>Mi propia traición me da justa muerte.</p> <p>Gertrudis</p> <p>¡No, no, el vino, el vino! ¡Ah, mi buen Hamlet! ¡El vino, el vino! ¡Me ha envenenado!</p> <p>Hamlet</p> <p>¡Ah, infamia! ¡Traición!</p> <p>Laertes</p> <p>Hamlet, estás muerto. El arma traidora está en tu mano, con punta envenenada. Yo, caído para siempre y tu madre, envenenada. ¡Él, él es el culpable!</p> <p>Todos</p> <p>¡Traición, traición!</p> <p>Laertes</p> <p>¡No caigan sobre ti ni mi muerte ni la de mi padre, ni la tuya sobre mí!</p>

Si bien la elipsis en sí misma propone una progresión ya que la estructura sirve para que el espectador complete la información a partir del recorrido de la narración hasta llegar al mismo punto, en términos del tiempo de la obra lo que nos muestra es una repetición de la misma escena. De hecho, la primera escena está antecedida por esta acotación: “Hamlet, que empieza a caminar en círculo muy despacio y va aumentando la velocidad, hasta correr. Lleva la boca tapada con un pañuelo. Continúan las proyecciones y voces grabadas.” (Bonilla, 2012, p. 7). La acotación sugiere que los textos de la escena, de los demás personajes, son expuestos mediante el recurso de voz en off o voice over. Esto parece indicar que la escena ocurre en la mente del personaje. Pero el personaje muere en la escena final, ello apunta a que el Hamlet que se nos presenta es una especie de fantasma, un “Hamlet después de la obra”, después de su muerte, que aún se mantiene atormentado por los hechos. La escena entonces parece ocurrir en su mente una y otra vez.

Otra forma en la que podemos mirar el tiempo como cíclico dentro de la obra es en el hecho de que el lirismo con el que están escritos la mayor parte de los textos de Ofelia está lleno de anáforas (juegos de repetición) que facultan una noción cíclica del pensamiento del personaje y de su noción de tiempo:

“Yo era una niña cuando conocía a Hamlet...

Yo era una niña cuando murió mi madre...

Yo era una niña cuando perdí a la hermosa majestad de este lugar...

Yo era una niña cuando perdía la razón...

Yo era una niña cuando me ahogué en el río...

Yo era una niña...” (Bonilla, 2012, p. 14)

Del mismo modo, la estructura elíptica se aplica en estos textos al cerrarlos con una recuperación de los momentos enunciados en el texto de Ofelia: “Una siempre es una niña cuando conoce el amor, la muerte, la pérdida, la locura, el silencio del agua...” (Bonilla, 2012, p. 14). En este texto además encontramos la evocación de un tiempo eterno en la palabra “siempre”. Parece que el tiempo es una circunstancia, una especie de destino para la mujer. Las implicaciones de este gesto serán abordadas en el capítulo siguiente al constituir una evidencia del tratamiento feminista en el texto y cómo el collage en Bonilla recurre a él.

- **Tiempo como regresión y tiempo como redención:**

Al igual que en el caso de Antígona, con Ofelia, Bonilla visita un relato del pasado, una historia mítica para reconstruir la narración de los hechos. El gesto discursivo en sí podría verse, en relación a la noción que aporta sobre el tiempo como una regresión, pero esto sería visitar el mito tal cual como si fuera parte de un glorioso pasado donde debemos ir a buscar lo perdido. La redención de Ofelia en el texto de Bonilla consiste en tener voz. El avance o el sentido de progreso es mínimo en el texto de Bonilla. Estas observaciones se aportan para enmarcar más bien la noción del tiempo como ruptura.

- **Tiempo como ruptura**

En el texto de Bonilla, la ruptura con respecto a los ciclos de perpetuación del poder como ente corruptor y siniestro en la vida humana se da a través de la mirada íntima, de la reflexión sobre el camino andado y la posición cuestionadora del contexto. Este gesto se evidencia en las constantes preguntas que ambos personajes Ofelia y Hamlet hacen frente a su contexto.

La mirada intimista que propone Shakespeare está aumentada en la propuesta de Bonilla, donde la introspección va más allá de develarnos el pensamiento de los personajes. Lo que nos permite observar es la construcción de su subjetividad, que en el caso de Ofelia al no poder visualizarse accionando contra su contexto opta por la opción de “no ser”.

Este gesto de la representación de Hamlet como “ser” y Ofelia como “no ser”, evocativo del emblemático monólogo de la obra shakesperiana está aliado a dos nociones distintas de tiempo. Bonilla evidencia que para Hamlet el camino debe ser la ruptura, es decir el accionar sobre el contexto, aunque esto implique su aniquilación. En el caso de Ofelia, al vivir en un tiempo de repetición donde no hay salida, la única opción será no ser. El texto de Bonilla expone cómo la construcción de la subjetividad en el caso de estos personajes marca un destino trágico para ambos.

b) *El espacio: La tina y la escalera como Ofelia y Hamlet*

De Micheli (2008) expone la imagen surrealista como “un atentado al principio de identidad” (p. 163). Para ello utiliza la explicación de la belleza surrealista propuesto por Ernst a partir de una imagen del poeta Lautréamont:

Bello como el encuentro casual de una máquina de coser y un paraguas en la mesa de operaciones. -Escribe Ernst-: Una realidad cumplida cuyo ingenuo destino tiene el aire de haber sido fijado para siempre (el paraguas), al encontrarse de golpe en presencia de otra realidad bastante distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde los dos deben sentirse extraños (una mesa de operaciones), escapará por ese mismo hecho

a su ingenuo destino y a su identidad; pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor (...) (p.163).

El tono del espacio en la obra *Ofelia y Hamlet* lo dan la escalera y la tina, dos objetos dispares que a la hora de integrarse en el escenario componen una relación posible. Al cohabitar el espacio poético de la obra estos objetos cobran un valor semiótico distinto que su ergon, pasan a tener una connotación relativa a los personajes.

Estos objetos dialogan entre sí como la imagen surrealista propuesta por Lautréamont, invitando al lector o espectador a encontrar verdades ocultas y reconfigurar identidades. Este gesto está reforzado a lo largo de la obra por la forma en la que la visión de Hamlet sobre los hechos es reelaborada por Ofelia, son dos verdades que convergen en un mismo espacio, vinculadas en el espacio.

La decisión de trabajar con el resto del espacio vacío acentúa el gesto de la representación. Es decir, carga a los objetos en su potencial poético, alejándolos de los metonímico. Es decir, se subraya su potencial expresivo y por tanto su potencial identitario. A la vez al estar acompañados por un soporte de tela blanca al fondo se resalta su volumen, se evidencia el recorte.

La imagen que produce esta relación espacial entre la escalera y la tina se cierra o se termina de construir en el momento en que Hamlet y Ofelia definen la autobiografía, es el momento donde estas miradas se encuentran, acuerdan sobre el mismo punto, a la vez que su dirección es la misma: hacia el lector o espectador.

El otro elemento espacial orquestador del discurso es la tela. El traslape de telas de fondo que construye al lado un laberinto ayuda a la constante distorsión de las proyecciones, es

decir de las imágenes proyectadas, lo cual parece ser un elemento sígnico potente al estar trabajando el tema de la intimidad y la mirada o interpretación íntima de los hechos.

En el caso de *Ofelia y Hamlet*, la autora propone 16 momentos en los que hay proyecciones, sin embargo, éstos no están descritas en el texto. A pesar de ello, podemos identificar que al estar colocado una especie de laberinto de telas de un lado de la escena y existir tantos momentos de proyección existe una clara intención de distorsionar la imagen de esa proyección.

En el caso de Ofelia y Hamlet, yo quería que las proyecciones tuvieran que ver con las mujeres nada más, es decir, no con Hamlet. Con Ofelia y con Gertrudis. (...) En el caso de Ofelia jugamos, esta fue propuesta de Ana: Ana quería jugar con esa muchacha de clase alta, de corte, sin madre. Entonces pusimos la idea de las muchachas más contemporáneas, las modelos, las señoritas así, y ella en el agua, cuando se ahoga, en diferentes lugares, siempre un poco perdida. (...) (M. Bonilla, comunicación personal, 12 de marzo de 2021)

Como en el texto no se describen las proyecciones, no se desarrolló un apartado para los fotomontajes. Sin embargo, sí se indica su ubicación dentro de la narración y la posición de su soporte en la didascalía inicial, lo cual evidencia su importancia para la autora para el establecimiento de las metáforas que soportan su discurso. En la puesta en escena de Bonilla es muy importante el diálogo que se establece entre los objetos y el espacio como por ejemplo en la escena de la muerte de Ofelia (Escena o cuadro XII). Ana Muñoz que es la artista que crea los fotomontajes para las proyecciones de la obra, señala al respecto:

En este espacio María hizo como un semicírculo alrededor, esto me permitió a mí crear espacios visuales donde pasaban diferentes cosas (...) Esto me permitió crear una “ella” y un “él”, una “ella” y “los otros”. (...) De pronto las fotos en sí no funcionan solas. Hay fotos o hay collage que yo he hecho y que me gustan mucho y que estéticamente son agradables, pero para mí funcionan dentro de un espacio con esa interacción. Hay una escena en Ofelia y Hamlet en la que él está en la bañera y Ofelia no está en el escenario, pero está en las fotos, que es cuando se ahoga que es para mí una conversación entre este Hamlet que está en primer plano en la bañera, la bañera vacía sin agua y ella que está flotando en el agua del otro lado y para mí es una conversación entre ellos dos y de pronto esa imagen no funciona sola, funciona en esa escena específica. (A. Muñoz, comunicación personal 13 de marzo de 2021).

Esta yuxtaposición de imágenes y planos visuales que construyen los objetos, los actores y los fotomontajes de Muñoz y esta intención de que dialoguen sin necesariamente pertenecer al mismo plano o a la misma dimensión material evidencia el *principio collage* que articula las relaciones espaciales de la obra. Es la alternancia espacial pero que sucede al mismo tiempo en el plano escénico la que acentúa la construcción del universo *collage*.

3.3 “Silencio Roto”

3.3.1 Entre el *découpage* y los *papiers collés*: La escritura de Bonilla “con palabras de otros”

En el caso de *Silencio Roto* encontramos una combinación de procedimientos de recorte. Por un lado, tenemos los textos de procedencia shakesperiana, que podemos identificar con el *découpage* debido a la intención de la autora de evidenciar el procedimiento de recorte. Al igual que en el caso de *Ofelia y Hamlet*, en este texto, parte de la operación dramaturgica constituye en generar un desplazamiento en la mirada sobre los personajes femeninos de Shakespeare a la luz de la construcción del discurso hegemónico occidental. Para ello, Bonilla hace un recorte de algunos de los monólogos de los personajes femeninos más emblemáticos de la obra shakespeariana, donde los bordes del corte son visibles y reconocibles para el lector o espectador.

Por otro lado, hallamos textos de varias autoras y varios autores que contribuyen a valorar la construcción del discurso dominante occidental, sea porque son parte fundamental de éste, como es el caso de Pitágoras, Aristóteles, Platón, Santo Tomás de Aquino, Napoleón Bonaparte, la Biblia cristiana, etc.; o sea porque contienen una interpretación del mundo desde la perspectiva de la mujer que se le contrapone a éste discurso, como Clarice Lispector, Serrano de Haro, Virginia Woolf, Marguerite Cavendish, Michel Foucault, Marguerite Duras, Annabelle Aguilar, Slavoj Zizek, etc.

Este cúmulo de textos que construyen un marco valorativo de la experiencia del lector o espectador frente al discurso constitutivo de occidente se encuentran en *Silencio Roto* a partir de un procedimiento de recorte más cercano al *papier collé* donde lo que interesa es generar profundidad o textura, en una operación semejante a la señalada en nuestro análisis de la obra *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, se propone que estas “palabras de otros” construyen un tejido, de manera casi coral, que expone el discurso dominante y se presenta como su antagonista. De nuevo, las palabras de Bonilla aparecen como hilos que

enlazan o articulan las variopintas posiciones discursivas que configuran su obra, en una especie de *quilt* teatral.

A continuación, se presenta un recorrido por los diferentes textos de otros que Bonilla recorta para construir su texto:

a) Textos de W. Shakespeare

Bonilla acude a los textos shakesperianos: *La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta*; *La tragedia de Otelo, moro de Venecia*; *La Tragedia de Hamlet príncipe de Dinamarca* y *La tragedia de Macbeth*. De ellos, la autora recorta los monólogos de Julieta, Desdémona, Gertrudis y Lady Macbeth. Se procede a continuación a revisar estos monólogos con el objetivo de comprender el procedimiento *découpage* que hallamos en su tratamiento dentro de *Silencio Roto*.

- **Julieta (personaje de la obra: “La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta”)**

Para el personaje de Julieta, Bonilla construye un monólogo a partir, básicamente, de tres momentos de la obra de Shakespeare:

- 1) La tercera escena del cuarto acto, donde Julieta toma el remedio que la hará parecer muerta: Esta escena contiene el enfrentamiento de Julieta con su miedo a la muerte y al fracaso de sus planes. Además, en el texto del propio Shakespeare: “Ama... ¿a qué es llamarla? Yo sola debo representar esta tragedia (...)”, se puede identificar una premonición de la tragedia que vivirá el personaje y a la vez por la selección de

palabras puede leerse como un guiño de teatro en el teatro, es decir que en él se evidencia el gesto de la teatralidad.

- 2) La segunda escena del tercer acto: En esta escena ya se han casado los jóvenes y Julieta espera noticias de Romeo, en ella, el Ama le revela a Julieta que Romeo ha matado a Teobaldo y que se va a exiliar, sin embargo, esta parte de la acción no es la que rescata Bonilla en su construcción. La revelación del mundo interior de Julieta como joven, inocente y perdidamente enamorada es la que la autora aprovecha para dar a conocer la naturaleza de los sentimientos de este personaje. Del mismo modo, se establece una relación signífica entre la ceguera del amor con la oscuridad de la noche como momento en que se encuentran los enamorados, que Bonilla recupera en su texto.
- 3) Finalmente, la quinta escena del segundo acto: En esta escena Julieta se encuentra impaciente, esperando noticias de Romeo. Es la escena emblemática donde el Ama le da las noticias a Julieta sobre su citación en la celda de Fray Lorenzo para encontrarse con Romeo y casarse con él. Bonilla toma de esta escena la primera parte, donde se retrata a Julieta impaciente y nerviosa por la tardanza del Ama a partir del signo del pensamiento como mensajero del amor, esta construcción está ligada a la de la claridad de la luz del sol y la agilidad de cupido, lo cual contribuye a escribir el personaje de Julieta con gran inocencia y pureza.

El monólogo de Bonilla está construido alrededor de la inocencia de Julieta en su visión del amor y el ciego manejo que hace de sus sentimientos que son los que la llevan de forma apresurada a tomar decisiones que la llevan a su muerte. El monólogo de Julieta en *Silencio*

Roto está intervenido por el canto, es decir algunos de los textos se cantan. En éstos, se subraya la visión de *Julieta* sobre *Romeo* como el sol en medio de la noche.

- **Emilia (personaje de la obra: “La tragedia de Otelo, moro de Venecia”)**

Para el personaje de Emilia construye un monólogo a partir de diferentes textos que tiene el personaje en la obra, ya que en Shakespeare no encontramos un monólogo en sí de ella. El monólogo de este personaje en Bonilla está construido principalmente de dos momentos de la obra shakesperiana:

- 1) Tercera escena del tercer acto: cuando Emilia recoge el pañuelo de Desdémona que Yago le ha pedido que robe para él.
- 2) Tercera escena del cuarto acto: Aquí Emilia y Desdémona intercambian su punto de vista con respecto a la fidelidad de las mujeres hacia sus maridos. Emilia revela su punto de vista que culpabiliza a los maridos por su mal actuar, procurando aleccionar a Desdémona.

Los fragmentos del texto shakesperiano utilizados por Bonilla recogen una posición sumisa de la mujer, en este caso Emilia. En el primer fragmento se evidencia la obediencia ciega que ésta tiene a su marido y en el segundo se plantea una reflexión sobre la maldad, expuesta como una venganza de las mujeres por el mal actuar de sus maridos. El monólogo resultante retrata una mujer perturbada por la relación inestable con su marido donde se evidencia la oscuridad de este personaje por no ser correspondida y tener que vivir y actuar de forma sumisa a él.

Emilia, al igual que Julieta, canta algunos de los textos. En su caso, los textos cantados son preguntas sobre las razones por las cuales los maridos cambian sus mujeres por otras, evidenciando su sentimiento irracional (o desmedido) de abandono y celos.

- **Desdémona (personaje de la obra: “La tragedia de Otelo, moro de Venecia”)**

El monólogo de Desdémona está construido a partir de varios parlamentos de la tercera escena del cuarto acto donde dialogan Emilia y Desdémona. En él se subraya el sometimiento en el que vive Desdémona a Otelo a pesar de sus agresiones hacia ella. También la autora evidencia el signo de presagio de muerte que Shakespeare elabora a partir de la petición de Desdémona de ser enterrada con sus sábanas nupciales en el caso de morir, por un lado, y el picor de sus ojos como presagio de lágrimas, por otro.

En este monólogo también encontramos presencia de texto cantado. En el texto shakesperiano, Desdémona cuenta a Emilia sobre la doncella de su madre, Bárbara, quien solía cantar la canción del sauce que trata sobre el desconsuelo. Bonilla utiliza este fragmento dentro del monólogo, dando cierto protagonismo a la canción y traslapando el sentido del desconsuelo de Desdémona como premonición de su muerte.

- **Gertrudis (personaje de la obra: “La Tragedia de Hamlet príncipe de Dinamarca”)**

El personaje de Gertrudis está construido en *Silencio Roto* a partir del duelo que manifiesta este personaje ante la muerte de Ofelia. Los fragmentos que la autora toma del texto shakesperiano son de la escena séptima del cuarto acto y la primera escena del quinto acto donde Gertrudis se lamenta por la muerte de Ofelia.

Del mismo modo se utiliza un retazo de la quinta escena del cuarto acto pero que corresponde a un parlamento de Ofelia. Este fragmento corresponde al momento en donde se evidencia el desvarío de Ofelia luego de la muerte de su padre, en Shakespeare los momentos en los que los personajes cantan, como se ha señalado anteriormente proponen una ruptura con el mundo consiente, son un signo que el autor ubica para señalar el camino a la locura en sus personajes. En la obra de Bonilla, Gertrudis primero canta este texto y luego lo repite sin música, no obstante, en ella, parece más una especie de tributo al recuerdo de la locura de Ofelia. En este sentido, anexo a los fragmentos anteriores logra una textura distinta en el mismo lamento de Gertrudis por la muerte de Ofelia.

Otro aspecto que podemos rescatar sobre la operación de Bonilla en este personaje es que acentúa la empatía de Gertrudis con Ofelia. Esto se puede evidenciar en los textos: “La bella Ofelia, mi hija” (Bonilla, 2016, s.p) y “¡Ofelia, mía! (Bonilla, 2016, s.p) El vínculo de Gertrudis con Ofelia en la obra de Shakespeare es mínimo, solamente se establece en la muerte de Ofelia, situación que rescata Bonilla y pone de manifiesto la intención de otro señalamiento: Gertrudis es la posibilidad que hubiera tenido Ofelia de ser reina de no haberse roto la tradición, de no haber muerto quizás. Se regresará a este aspecto más adelante al analizar la construcción de los textos de Bonilla que sirven de ubicación y cierre de esta escena.

- **Lady Macbeth (personaje de la obra: “La tragedia de Macbeth”)**

El monólogo de Lady Macbeth está conformado mayoritariamente por fragmentos de la primera escena del quinto acto. Éste es el momento emblemático de la obra en que la culpa

de la Lady perturba su conciencia y la lleva a la locura, es en esta escena donde ella delira con la sangre que mancha sus manos como evidencia de su crimen.

Ahora bien, el personaje de Lady Macbeth tiene por características, inicialmente, ser ambiciosa y macabra. Es gracias a su impulso y acompañamiento criminal que Macbeth logra ascender al poder. Sin embargo, podemos también leer que ella procura complacer a su marido, ayudándole a satisfacer sus deseos de poder lo cual para la época entra en conflicto con el mandato sobre ella de la maternidad.

Es así como hacia el final de la historia con la escalada de Macbeth, éste prácticamente la ignora. Ella, con su nido vacío, sin la reciprocidad o interés común con Macbeth y sin ningún acompañamiento alternativo, entra en una crisis para la cual la única solución viable es el suicidio. Este es el recorte que Bonilla hace y nos presenta a una Lady Macbeth, abandonada, sola que se inmola en su culpa al amparo de la locura como anestesia para soportar semejante realidad.

Por otra parte, Bonilla recorta un fragmento de la quinta escena del primer acto: “Para engañar al mundo, pareced como el mundo: llevad la bienvenida en los ojos, en las manos, presentaos como una flor de inocencia, pero sed la serpiente que se esconde bajo esa flor” ((Bonilla, 2016, s.p.). En la escena shakesperiana, Lady Macbeth aconseja a su marido aparentar bienestar, ya que su rostro evidencia la perturbación en que se encuentra por estar próximo a llevar a cabo su crimen. Al recortarlo Bonilla la lectura para el lector-espectador es otra, parece que lo dice para sí misma, lo cual nos lleva a interpretar la temática de las apariencias que debe guardar lo cual es el centro de su conflicto. Es decir, ella guarda la apariencia de una poderosa y dura mujer que ambiciona el poder y corrompe a su marido. Su locura y posterior suicidio evidencian que esa no es realmente su naturaleza, sino el

lugar que, por oposición al mandato social sobre ella, debe construirse como la “serpiente que se esconde bajo la flor”.

b) Textos de Bonilla que evidencian la posición de la mujer que construye Shakespeare mediante sus personajes femeninos

Cada uno de los monólogos descritos anteriormente son precedidos por textos de Bonilla que ubican al lector-espectador en la obra y situación en que se encuentran estos personajes en la obra shakesperiana. Es decir, explican el universo del cual los personajes proceden. Estos textos nos orientan en dos sentidos: en primer lugar, en el espacio narrativo (espacio donde ocurre la acción dramática): “En la hermosa Verona” (Bonilla, 2016, s.p), y, en segundo lugar, en el tema de la obra de donde se extrajo, pero enfocándose en la vivencia del personaje femenino: “(...) la lucha por el poder inmola a Julieta, quien decide su muerte, enamorada del amor más que de Romeo” (Bonilla, 2016, s.p.). De tal manera que cuando presenciamos el monólogo de Julieta, por ejemplo, sabemos de antemano dónde está el énfasis y la intención del trabajo en las imágenes visuales. A continuación, se presenta una tabla que recoge estos textos antecedentes de cada uno de los monólogos.

CUADRO ILUSTRATIVO 2: TEXTOS QUE ANTECEDEN LOS MONÓLOGOS SHAKESPERIANOS EN LA OBRA *SILENCIO ROTO*

<i>Escena</i>	<i>Voz en off</i>
Monólogo Julieta	“En la hermosa Verona, la lucha por el poder inmola a Julieta, quien decide su muerte, enamorada del amor, más que de Romeo.”

Monólogo Emilia	“En la alegre corte de Venecia, la violencia y manipulación de Yago llevan a su esposa Emilia a traicionar a su ama, Desdémona, esposa de Otelo.”
Monólogo Desdémona	“En la despreocupada Venecia, la ambición y los celos sacrifican el deseo de Desdémona, enamorada de Otelo.”
Monólogo Lady Macbeth	“En la fría Escocia, el deseo de poder lleva a Lady Macbeth al asesinato y a la locura.”
Monólogo Gertrudis	“En el desolado Elsinore, los juegos del poder destruyen el deseo de Gertrudis, que llora el suicidio de Ofelia, novia de su hijo Hamlet.”

La construcción de Bonilla implica una delimitación espacial y emocional para los personajes, de tal forma que, como se vio, nos conduce a través de cada monólogo hacia una lectura no solo de los personajes sino de la operación shakesperiana que éstos proponen en tanto representaciones de mujeres.

Del mismo modo, cada monólogo es prefijado por una leyenda que resume una posible visión de Shakespeare al escribir estos personajes femeninos y diferentes facetas o formas negativas de vivir la femineidad, esta información se nos presenta de manera textual en las proyecciones y acompañada por una *voz en off*. A continuación, se presenta una tabla donde se identifican estos textos precedentes a los monólogos.

CUADRO ILUSTRATIVO 3: TEXTOS QUE PRECEDEN LOS MONÓLOGOS SHAKESPERIANOS EN LA OBRA *SILENCIO ROTO*

<i>Escena</i>	<i>Voz en off</i>
Monólogo Julieta	“Y Shakespeare soñó que Julieta tomó el veneno, despertó encontrando a Romeo muerto a sus pies y se atravesó con un cuchillo y con ella, escribió la ceguera del amor de un día en tiempos enemigos y a quienes confunden los brazos del amor con los de la muerte.”
Monólogo Emilia	“Y Shakespeare soñó que Emilia entregó el pañuelo a Yago, y que lo dio a Otelo como prueba de la infidelidad de Desdémona y con ella, escribió el amor cómplice del derecho de un hombre de asesinar por celos y a quienes confunden los brazos del amor con los de la sumisión.”

Monólogo Desdémona	“Y Shakespeare soñó que Desdémona, en su noche de amor, fue asesinada por su amado Otelo, y con ella escribió el sometimiento del amor en tiempos de agresión y celos y a quienes confunden los brazos del amor con los de la violencia”
Monólogo Lady Macbeth	“Y Shakespeare soñó que la reina asesina, cargó la culpa maldita de haber querido ser dueña del poder y con ella, escribió el amor a la ambición en tiempos revueltos y a quienes confunden los brazos del amor con los del poder.”
Monólogo Gertrudis	“Y Shakespeare soñó que Gertrudis fue asesinada por su esposo, que quería matar a su hijo Hamlet y con ella, escribió el amor que fragmenta en tiempos de violencia y a quienes confunden los brazos del amor con los que te obligan a elegir entre ser mujer y ser madre”

Se genera, como se evidencia en estos segmentos, una analogía con la construcción del libro del Génesis, donde Dios al final de cada día valora su creación. Por ejemplo: “Y dijo Dios: - Qué exista la luz. Y la luz existió. Vio Dios que la luz era buena y la separó de las tinieblas. A la luz la llamó día y a las tinieblas noche. Pasó una tarde, pasó una mañana: el día primero.” (Biblia católica para jóvenes, 2013, Gen 1:3-6)

La operación de Bonilla entonces, con estos segmentos es proponer a Shakespeare como una especie de “Dios creativo” y su escritura como el inicio de una concepción de la femineidad. Al mismo tiempo, se propone la paradoja de la creación artística a imagen y semejanza de la divina y la incidencia de la ideología subyacente en ella en nuestra realidad.

c) Textos constitutivos del discurso dominante occidental

En la tercera escena o cuadro de *Silencio Roto* las actrices reflexionan sobre la relación entre las construcciones de personajes femeninos en el teatro y la realidad a la que se circunscriben o de la cual parten. Para esta disertación recogen el pensamiento de algunos

autores con respecto a su concepción patriarcal de la mujer. A continuación, se extraen los textos de los autores que forman parte de esta reflexión y se ubica brevemente el universo al cual pertenecen para tener mayor claridad en el procedimiento de recorte.

- **Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Pitágoras y Napoleón Bonaparte**

Se hace alusión a la posición de estos cuatro autores sobre la mujer en el texto de *Silencio Roto*. Las frases atribuidas a estos autores son extraídas por Bonilla del universo de Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo* (1949). Ésta es una de las obras fundacionales del feminismo. En ella, la autora evidencia que la concepción de mujer es una construcción cultural que se ha elaborado a partir del cuerpo sexuado de la mujer. Beauvoir realiza un recorrido por diversas visiones y definiciones de la mujer y la femineidad a lo largo de la historia desde diferentes campos del saber. Este procedimiento es similar al seguido por Bonilla para elaborar su discurso, esto se abordará en el capítulo siguiente.

d) Textos que dan una visión de la experiencia de la mujer en el discurso o frente al discurso hegemónico

- **C. Lispector**

La frase que Bonilla recorta del trabajo de C. Lispector proviene de su novela *La pasión según G.H.* (1964), en ella, Lispector aborda el encuentro de su protagonista con una crisis existencial personal análoga a la crisis de la representación en el arte. Bonilla utiliza esta frase para evidenciar la temática que se propone abordar: la representación de la mujer en

Shakespeare y como ésta sugiere a la vez una construcción de mujer que se perpetúa en la cultura occidental desde su escritura hasta nuestros días.

- **V. Woolf**

Bonilla utiliza también una parte del universo de *Una habitación propia* (1967) de Woolf para elaborar su texto. En este ensayo de Woolf, ésta denuncia la problemática que implica para las mujeres una tradición literaria dominada por los hombres. Esta obra, al igual que la de Lispector, es un clásico feminista de la relación escritura y género. En *Silencio Roto*, el fragmento extraído no solo evidencia el aporte de Woolf con su obra, sino que pone de manifiesto la concepción tradicional de la mujer como propiedad de su marido que dialoga con la problemática que viven los personajes femeninos en Shakespeare.

- **S. Zizek**

En su texto *Bienvenidos al desierto de lo real* (2002) Zizek propone la falta de una política capaz de desnudar al poder capitalista para combatir las problemáticas del neoliberalismo, el multiculturalismo y las luchas etno-nacionalistas. Bonilla utiliza la conceptualización que hace Zizek de lo que llama la paradoja fundamental de la “pasión por lo Real” donde en su explicación menciona el caso de las personas que se cortan, lo cual propone como un acto de auto afirmación del “yo” en la realidad corporal, cuya necesidad surge de percibirse como no existente. Bonilla aprovecha este encuadre para establecer una analogía con el caso de las mujeres y cómo su relación con el cuerpo evidencia esta problemática de percibirse inexistente.

- **A. Aguilar**

Aguilar en la frase “Yo, pecadora, me confieso ante Dios, todo poderosa...” que aparece en su poemario *Todopoderosa* (2000) plantea un desplazamiento a nivel del poder situado en el constructo religiosos Dios- Todopoderoso. En el confiteor, oración del “yo pecador” se reza: “Yo confieso ante Dios todopoderoso y ante ustedes hermanos que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra, y omisión (...)”, Aguilar sugiere que el poder total reside en sí misma como sujeto y es esta formulación la que aprovecha Bonilla para incluir el papel de la religión (en este caso católica) en la construcción de la imagen de la mujer y evidenciar su intención de desplazamiento de esta concepción de sumisión frente al poder.

- **Foucault**

Bonilla recorta un fragmento de la conferencia dictada por Foucault en 1967: *Utopías y heterotopías* contenida en el texto *Topologías* (2008). En esta conferencia Foucault plantea la relación entre la localización del poder y las construcciones de las subjetividades. Bonilla realiza un recorte de la primera parte de la conferencia donde este autor trabaja sobre los contra espacios como utopías localizadas. La autora propone a las mujeres como contra espacios a partir del señalamiento que la pieza elabora sobre la construcción de la imagen de la mujer en el discurso, ejemplificándolo con Shakespeare y propone desde Foucault el desplazamiento en estas construcciones discursivas desde la apropiación de las mujeres de sus lugares de enunciación.

3.3.2 El fotomontaje: las proyecciones como productoras de metáfora, de espacio y de tiempo

En *Silencio Roto*, cada uno de los monólogos es introducido por la proyección de un fotomontaje que incluye un texto que nos ubica en dos sentidos: en primer lugar, en el espacio narrativo (espacio donde ocurre la acción dramática) y en segundo lugar, en el tema de la obra de donde se extrajo. La redacción del tema se elabora a partir de la mirada del personaje femenino dentro de la trama de su obra originaria, como se expuso anteriormente. Ahora bien, en el texto, Bonilla no describe las proyecciones; por lo que, si nos basáramos únicamente en el texto, la observación que podríamos exponer sería que vemos una necesidad de una proyección para entrar a cada monólogo y una al terminar cada uno de éstos. Esta operación sugiere una estructura elipsoidal, donde las imágenes que se construyen al lector o espectador se acumulan, pues cada una conlleva una ampliación del recorte del universo shakesperiano que propone la autora. Es decir, observamos una estructura similar en cada una de las escenas monologadas que van construyendo el universo shakesperiano de partida.

Respecto a las proyecciones Bonilla señala:

Para mí son otra voz (...) A veces pueden ser un fondo escenográfico. Por ejemplo, yo le pedía a Ana que para los cinco monólogos cumplieran la función de ser la escenografía, es decir: los castillos medievales pero que me interviniera los castillos medievales con algún elemento no realista, que en eso Ana me encanta, es buenísima y además tenemos tantos años e trabajar juntas que nos entendemos muy bien. Entonces intervino una con rosas, otra

con fantasmas, otras con el mar, en fin, cada una distinta. (M. Bonilla, comunicación personal, 24 de marzo de 2020)

En la obra, como se trabaja en un espacio vacío, las proyecciones dan las pautas al espectador para leer el espacio, para completar la metáfora que cada escena propone. La articulación de un espacio que podría resultar evocativo (los castillos medievales) con diferentes elementos no realistas, tiene finalmente una función metafórica, como en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona* que fragmenta la construcción espacial a la vez que integra al espacio en el discurso.

Ahora bien, en el caso de *Silencio Roto* vemos partes del texto que aparecen proyectadas en el momento antecedente y precedente de los monólogos. Sin embargo, esta intención que tienen las proyecciones cambia en la proyección final donde lo que se sugiere en el texto es que se proyecten palabras sueltas del texto final que enuncian las actrices, el de Foucault:

Hay países sin lugar alguno e historias sin cronología. Ciudades, planetas, continentes, universos cuya traza es imposible de ubicar en un mapa o de identificar en cielo alguno, porque no pertenecen a ningún espacio, concebidos en la cabeza de los hombres, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; ... la dulzura de las utopías. (Foucault, 2008, en *Silencio Roto*)

Junto con esta proyección de palabras, la autora propone para las actrices una serie de acciones como cazar, jugar, guardar las palabras, o escribirlas en una enorme tela blanca. Es decir que el discurso es adquirido o apropiado mediante el movimiento corporal de las actrices. Esta interacción espacio-discurso es conducida por la propuesta de las

proyecciones que inician siendo fotomontajes que articulan la relación espacio temporal dentro del planteamiento metafórico pero que luego al desaparecer los castillos y los elementos no realistas y mantener solo palabras, hacen parecer a las actrices como discurso encarnado.

3.3.4 *Objet trouvé*

El trabajo artístico del *objet trouvé* en las artes visuales se refiere a generar un desplazamiento en el reconocimiento del fin o utilidad del objeto, subrayando el encuentro con el objeto, propiamente desde el azar, como explica Marchán (2012):

El “objetualismo” surrealista puso gran énfasis en el azar como relación individual del hombre con sus vivencias; el *azar* entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El *objet trouvé* se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual con las cosas (p. 249).

En la obra de Bonilla el trabajo con los objetos entraña una relación vivencial con la autora y con las actrices. Se encuentran escenas enteras de encuentro con objetos, donde las actrices en la escena construyen una relación con un objeto. El objeto es el mismo para todas, pero de diferente tipo, color o forma. La relación con el objeto es diferente en cada

caso también porque busca proyectar ciertas asociaciones que el objeto evoca tanto para el lector o espectador como para las actrices y la autora.

Bonilla se identifica con la figura retórica de la anáfora o reiteración en su trabajo objetual, en el tanto utiliza varios objetos que son los mismos, pero no son iguales ni los objetos ni las relaciones que se producen entre las actrices y éstos. Se encuentra en este sentido, una relación de estas escenas con el *objet trouvé*, ya que estas escenas proponen como única acción ese encuentro entre las actrices y los objetos.

Esta idea de la pluralidad de encuentros recuerda cierta búsqueda cubista que autores como De Micheli interpretan a partir de las ideas esenciales de la fenomenología de Husserl:

En virtud de una necesidad eidética, una conciencia empírica de la misma cosa percibida en todas sus facetas y que confirma continuamente en sí misma de modo que no forma más que una única percepción, comporta un sistema complejo formado por una variedad ininterrumpida de apariencias y de signos; en estas variedades se dibujan por sí mismos, a través de una determinada continuidad, todos los momentos del objeto que se ofrecen en la percepción con el carácter de darse corporalmente (De Micheli, 2002, p.187).

Así como la intención cubista de fijar las diferentes facetas del objeto y su variedad de apariencias y de signos con una intuición esencial, vemos en estas escenas esa intención de representar múltiples facetas de encuentro de las mujeres con los objetos. Del mismo modo, podemos interpretar una intención a partir de la convergencia de la acción en tiempo y espacio de conducir la conciencia del espectador a una intuición empírica a través de las imágenes generadas, plurales pero unificadas.

3.3.5 *Ofelia como readymade y la autoficción de María Bonilla*

En la obra *Silencio Roto*, encontramos un texto del personaje shakesperiano, Ofelia, que está presente en la obra *Ofelia y Hamlet*. Este texto expone la necesidad de este personaje de que se reconozca su voz. El texto manifiesta una apropiación de las decisiones de Ofelia de amar a Hamlet y de buscar la evasión de la realidad en el silencio como mecanismo consiente de supervivencia. El texto nos propone a una Ofelia más madura que la shakesperiana pues enfrenta la negativa de su familia (padre y hermano) y la sociedad ante el amor que siente por Hamlet. Este texto es una especie de monólogo de una Ofelia del presente que logra denunciar lo ocurrido a partir de sus sentimientos y ya no olvidarlo todo desde la locura y el suicidio como lo propone el autor victoriano.

Bonilla coloca este texto como último monólogo de la pieza, pero no es interpretado por ninguna de las actrices como en los monólogos shakesperianos de Julieta, Emilia, Desdémona, Lady Macbeth y Gertrudis. En la estructura cíclica del texto, este fragmento representa una ruptura, aquí no hay alusión a la procedencia de Ofelia ni su conflicto como indicaría la estructura en los casos anteriores.

A partir del monólogo de Gertrudis, que cierra del mismo modo que los demás en términos de estructura, hay una ruptura. En vez de reflexiones sobre la mujer en la escritura o a la construcción de la mujer en el discurso, la escena colectiva que le sigue al texto de Ofelia lanza preguntas sobre la forma en la que las mujeres escribimos o interpretamos y si es posible escapar a las estructuras impuestas por el modelo que se desprende del discurso hegemónico. Vale la pena señalar que estas preguntas se hacen a la vez que tratan de

encender fósforos generando una metáfora sobre la búsqueda de claridad, o la búsqueda del conocimiento. La escena finaliza con la pregunta del silencio como alternativa pensamiento que retoma el texto de Ofelia, sobre el cual volveremos.

Después de esta escena entra una serie de proyecciones con un texto de Žižek adaptado por Bonilla que propone el cuerpo de las mujeres como espacio testimonial, como territorio de lo Real. Esta posición discursiva se desborda en las dos escenas que le siguen: hacia una escena colectiva de encuentro con objetos que termina en una escena de reflexiones sobre el agotamiento que implica esta percepción de no existencia planteada en el texto de Žižek.

En esta escena colectiva de las actrices con elementos es distinta a las anteriores de la misma naturaleza que Bonilla escribe. Esta vez todos los objetos son de distintas procedencias y formas. Una actriz tiene un reloj de arena, otra tiene un lápiz de labios, otra más, tiene una venda en los ojos y un espejo de mano, otra actriz no tiene objeto para interactuar, sino que está hincada, rezando, y la última, juega con burbujas de jabón. Se encuentra por tanto una intención de remarcar la pluralidad, pero ahora el elemento común es el cuerpo de la mujer, es decir ya no son objetos del mismo tipo, pero de distinta forma dibujando aproximaciones diversas al mismo objeto los que leemos en la escena, sino que leemos sus cuerpos en relación a los objetos con que se relacionan.

Del mismo modo, la escena colectiva, ya sin objetos, que recupera la reflexión por el agotamiento de procurar visibilizar la propia existencia es intervenida por el texto de Ofelia que nos lo presenta una voz en off, de la propia autora. Es decir que esta interferencia estructural, puede leerse también como un gesto autoficcional puesto que es un elemento reconocible de la búsqueda personal de la autora, como se vio en el texto antecedente de

Silencio Roto, Ofelia y Hamlet en la que establecimos la visión de Gertrudis y su construcción respecto a Ofelia como guiños auto ficcionales de Bonilla.

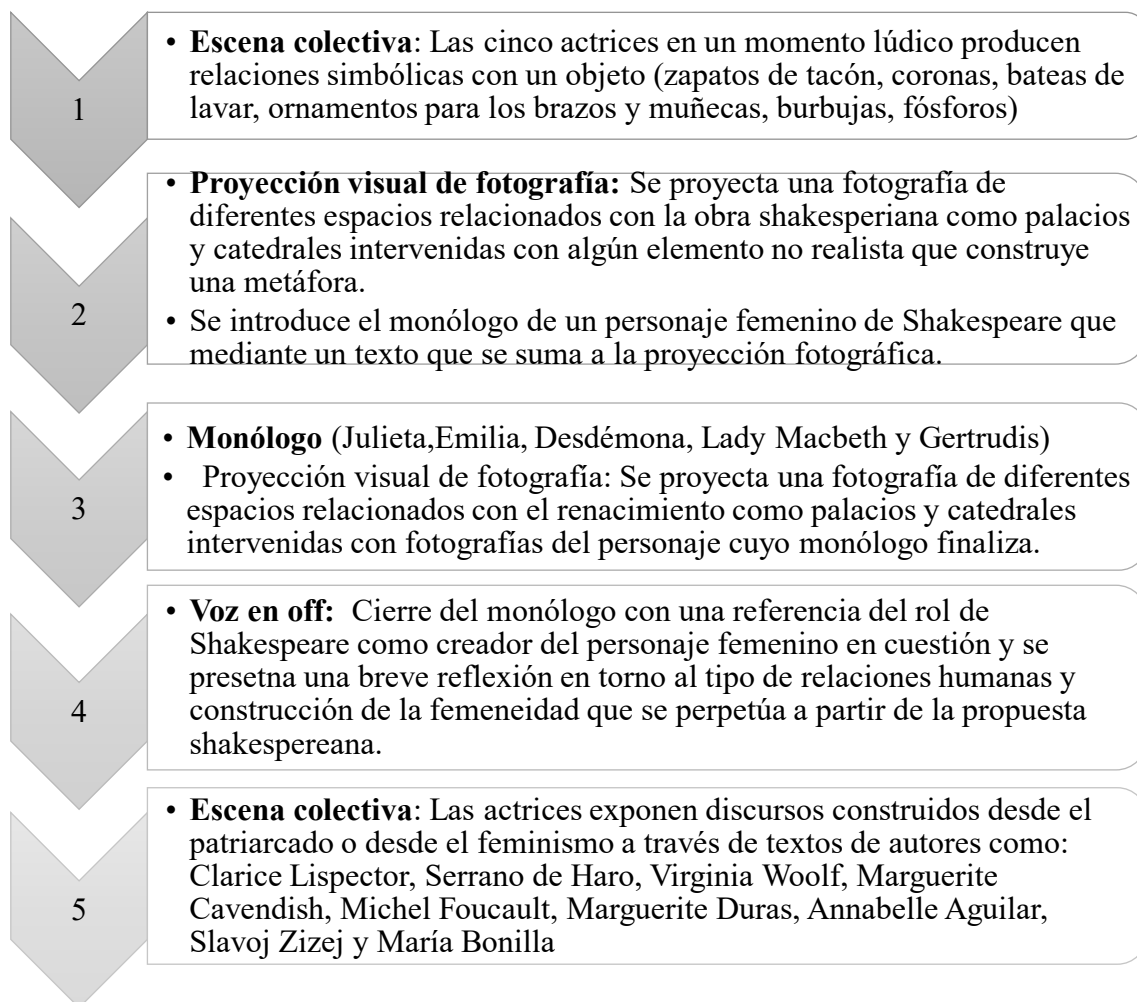
3.3.6 *Assemblage*

Como se ha expuesto anteriormente, son las relaciones inestables que se producen nivel signico y la tensión que ello construye en el dispositivo escénico las que atraviesan toda la propuesta de Bonilla. En *Silencio Roto* la pluralidad de planos y texturas que atraviesan las nociones de espacio y tiempo están organizadas en función de producir en el discurso un desplazamiento, por lo que se evidencia en la obra la inestabilidad de los signos que se producen. Esto nos lleva a analizar las operaciones espacio-temporales como en un *assemblage*, es decir donde las relaciones que se establecen entre espacio y tiempo son visibles y en sí albergan la propuesta discursiva.

a) *El tiempo*

En el texto de *Silencio Roto* también podemos encontrar la característica de la épica ya que las actrices dialogan con las situaciones que viven sus personajes mediante las reflexiones generadas en las escenas colectivas. Se aporta a continuación un esquema para visualizar de mejor forma las distintas operaciones en relación al tiempo:

CUADRO ILUSTRATIVO 4: RESUMEN DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA *SILENCIO ROTO*



Esta estructura se repite para cada uno de los monólogos por lo que la ciclicidad es un elemento importante a la hora de valorar la concepción temporal con la que se plantea la obra. De nuevo, al igual que en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona y Ofelia* y *Hamlet*, se encuentra una estructura elíptica, es decir que se va completando la información conforme avanza la obra. En consecuencia, se observa que el tiempo como repetición, dentro de la propuesta analítica de Felski (2006), es la concepción temporal determinante de este texto de Bonilla.

Las escenas con proyección establecen un diálogo entre tiempos. Por un lado, se presentan fotografías alusivas a lugares evocativos de la época victoriana pero que son intervenidas por elementos no realistas que convocan a la imaginación presente del lector o espectador al instalar las imágenes fotográficas como un pasado cercano en asociación con las obras de Shakespeare. Los textos que aparecen en las proyecciones aluden a una lectura de Shakespeare desde la actualidad y son éstas las que anteceden los monólogos que se presentan como una visita a un tiempo pasado.

Por otro lado, Bonilla comenta la intención de utilizar la luz para proyectar sombras en alternancia con las proyecciones, lo cual varía la propuesta metafórica y temporal:

En el caso de las actrices cuando las actrices hablaban de sí mismas y de la teoría yo no quería proyecciones, entonces lo trabajamos con luz rastrera para que fueran sombras eso es para que reprodujeran muchas mujeres más pero además que fueran las sombras de nosotras porque la realidad es que no somos un grupo organizado en manifestación muchas somos sombras. (M. Bonilla, comunicación personal, 24 de marzo de 2020)

En los momentos señalados anteriormente, ya sin las proyecciones, que brindan una noción ficcional a la puesta, evidenciando su teatralidad, encontramos un planteamiento temporal distinto. En estos momentos la ficcionalidad se borra y se construye un momento íntimo entre actrices y público, es decir, una temporalidad presente que se vive junto al espectador. Finalmente, las escenas colectivas en que las actrices juegan con su encuentro con los objetos proponen un tiempo íntimo para cada una y que, al ocurrir al mismo tiempo, pero sin interacción entre ellas se propone un tiempo común y un tiempo individual, o personal. La vivencia del tiempo es un eje temático que resulta de la alternancia entre los monólogos

clásicos, las escenas donde se expone al público cierta elaboración discursiva a partir de la palabra y estas escenas surreales de encuentro con el objeto.

También se encuentra un posible abordaje del tiempo como regresión en la frase “Las mujeres guardan las facturas de electricidad durante 20 años sin otra razón que la de archivar el tiempo, archivar sus méritos, el tiempo que ha pasado y del que no queda nada” (Bonilla, *Silencio Roto*). Se considera que esta frase y algunas otras evidencian más que la regresión como retorno a un momento glorioso, una posibilidad de volver en el tiempo para ser reconocidas, una especie de forma de tener el tiempo como un archivo personal sobre el cual poder volver y reescribir. Del mismo modo, dentro de los monólogos se expone el tiempo con ciertas características que le adjetivan: tiempos enemigos, tiempos de agresión y celos, tiempos revueltos, tiempos de violencia. Tal parece que el tiempo de las mujeres en Shakespeare es siempre nefasto y nunca suyo.

El tiempo, como se ha visto, se presenta como un tema de la propuesta discursiva. En el diálogo entre tiempos de la obra se sugiere la posibilidad de un desplazamiento del discurso hegemónico ya que se evidencia su construcción a partir de argumentos del pasado y se visibiliza la escritura como dispositivo para su perpetuación. Se vive entonces el tiempo como crisis ante el establecimiento de un discurso que parte de la ficción pero que funciona para articular relaciones en la realidad.

b) El espacio

El espacio escénico se propone como un espacio vacío en donde la única ubicación física es el cuerpo de las actrices. No hay ningún elemento escenográfico más allá de las

proyecciones. Esto implica que el espacio de la obra es el cuerpo femenino. Podemos identificar esta operación discursiva, instalada a partir de la concepción espacial, en los últimos textos de la obra: “¿Tomar la palabra, articularnos y producir en los espacios coloniales, imperiales o fronterizos en los que vivimos... desde nuestro no lugar... pero como sujetos... como interlocutoras de nuestro espacio y nuestro tiempo...? La pregunta era tan seca que bebía toda la humedad de la noche” (Bonilla, 2016, s.p.).

Bonilla establece un diálogo entre la argumentación de Foucault sobre la localización del poder y las construcciones de las subjetividades y el recorrido que realiza el texto respecto a la obra de Shakespeare y su lectura de ésta.

Por otro lado, la otra espacialidad que se ubica más allá de los espacios evocativos de castillos o catedrales que se presentan en las proyecciones es el propio tiempo, como si el tiempo se habitara. Esta percepción del tiempo como algo habitable parece desprenderse del mismo mecanismo collage aplicado a la percepción femenina, como lo propone el texto: “El trabajo de una mujer, desde que se levanta hasta que se acuesta, es tan duro como una jornada de guerra, porque debe inventar su empleo del tiempo conforme al de otras personas (Duras)” (Bonilla, 2016, s.p.). Este empleo del tiempo suyo en función de otras personas sumado a la perspectiva del cuerpo como su único espacio Real, el espacio testimonial parece plantearnos la idea de que la mujer es un fragmento constantemente recortado y ensamblado a un universo que le es ajeno pero que debe habitar, en él debe reencontrarse, pero luego deberá ser recortada y extrapolada a otro tiempo-espacio.

3.4 Resumiendo: El collage como agenciador de la poética escénica de María Bonilla

En cuanto al *collage* dentro de la poética escénica de María Bonilla, se encuentra que es la operación fundamental. En la revisión de los diferentes componentes escénicos de las obras de Bonilla y sus operaciones dramatúrgicas se evidencia que poseen una estructura tonal que jerarquiza los diferentes materiales allí empleados, como conceptualiza Sabido (2009) el *collage teatral*. Más aún, es la propia operación *collage* la que propone el discurso. Es debido a que logra relativizar las nociones de tiempo, espacio y discurso que visibiliza la función que la imagen de la mujer en el discurso ha cumplido, del mismo modo evidencia los patrones sociales que de éste derivan y que han perpetuado concepciones nocivas para la mujer como sujeto dentro de la sociedad occidental.

A continuación, al igual que en el capítulo anterior, revisaremos nuestras observaciones utilizando la lógica de la Poética teatral. Algunas de ellas se refieren a la estructura, otras tienen que ver con la concepción de teatro que el trabajo de Bonilla modaliza, es decir las que se desprenden de sus planteamientos éticos, técnicas y búsquedas como artista y que dan fundamento a las obras.

3.4.1 Estructura

En los tres textos estudiados se reconocen diferentes operaciones collage. Algunas de éstas se hacen visibles en el tratamiento del texto o en las diferentes imágenes escénicas que construye. Sin embargo, se identifica que es la propia *operación collage*, esta estética (forma de percepción), la que permite establecer su poética.

Encontramos particularmente importante, en este sentido, la utilización de las “palabras de otros” que permite generar una relativización del discurso y del espacio y tiempo del cual éste emerge. Del mismo modo, estas palabras de otros se constituyen el espacio de la

acción, esto se encuentra en la elocución metafórica construida a partir de estas palabras como un patrón de costura que genera texturas y niveles en los recursos escénicos.

Otro elemento *collage* fundamental es el del fotomontaje en las proyecciones, cuya función metafórica ayuda a la relativización ya no solo del espacio y del tiempo sino de los referentes del lector-espectador, promoviendo la dislocación de ciertos patrones discursivos e imágenes predeterminadas por las construcciones culturales. Es decir, los fotomontajes en la obra de Bonilla, constituyen, no solo otra mirada, sino que relativizan las asociaciones predeterminadas culturalmente que puedan anteceder a la lectura de la obra o la puesta en escena.

En relación al tratamiento de los objetos, encontramos una constante que es la valoración del hecho teatral como ritual de encuentro. Lo encontramos en la operación base de *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, en la que la autora conceptualiza la obra como un gran ritual discursivo, donde los elementos objetuales tienen un significado específico y organizan esta visión ritual. También lo vemos en los objetos elegidos para acompañar escénicamente a los protagonistas de *Ofelia y Hamlet* donde el encuentro con los objetos (tina y escalera) determina a los sujetos en una especie de ritual de construcción identitaria. Y finalmente lo vemos en *Silencio Roto* en las escenas de *objet trouvé*, donde la acción dramática reside en el encuentro con ese objeto como un encuentro de una parte de la construcción identitaria del sujeto (los personajes).

Así mismo, encontramos cierto gesto autoficcional, lo valoramos en la intención de la autora por evidenciar su pertenencia al universo de su obra y constituirse como sujeto creativo y autoridad en su propio discurso. Esta observación se desarrollará en el capítulo

siguiente, pero es importante mencionarle aquí porque es debido a la estética *collage* que se logra la operación autoficcional ya que permite introducir diferentes niveles de lo real.

3.4.2 Trabajo

Ahora bien, los procedimientos y técnicas que emplea Bonilla están todas puestas en torno al eje del desplazamiento del discurso dominante en relación a la mujer y su perpetuación en la escritura de la Historia en sus diferentes manifestaciones: mitos, ensayo, cuento, poesía y por supuesto teatro. Para Bonilla la función social del teatro es prioritaria y la define ligada a su concepción estética:

Hoy más que nunca, es importante tener una posición ideológico-estética en las producciones interdisciplinarias que enfrentamos, posición que reconoce su función social en el planteamiento de problemas nacionales, como espacio de debate, en la develación de nuevas perspectivas ante los problemas que sufre la sociedad costarricense en esta época convulsa y violenta que vivimos. (Bonilla, 2019, p. 40)

Del mismo modo, es debido a esta visión del teatro que sostiene una reelaboración del discurso de forma escénica, manifestación artística donde éste se encarna y se articula como un assemblage, es decir que a la vez propone una vivencia del espacio y del tiempo. Bonilla, en sus textos, inscribe al teatro en un lugar privilegiado del discurso en tanto reproduce de forma vivencial la experiencia del conocimiento y de la propia presencia en tanto constructo cultural establecido a partir de relativizar las nociones de espacio y tiempo.

3.4.3 Integración

El diálogo entre tiempos que desestabiliza nuestras concepciones de mundo, el planteamiento del espacio como una metáfora de nuestra percepción, de nuestra capacidad de relacionarnos entre nosotros y con el mundo, el enfrentamiento con la construcción del discurso dominante que nos define, la construcción épica como posibilidad de que cada lector o espectador reescriba su Historia, la huella de la artista visible y contundente en el gesto autoficcional, son todas posibilidades que surgen a partir del trabajo escénico del collage.

Para Banash (2013):

En assemblage, enteros o fragmentados los objetos se seleccionan y luego se juntan en una nueva disposición. (...) Hay una dimensión narrativa en este proceso, ya que la selección debe preceder al arreglo, y así el collage puede ser pensado no sólo como dos acciones, sino como dos momentos en el tiempo, el todo contando una historia de transformación. (p. 14)

Las nociones de tiempo y espacio con las que Bonilla juega en su propuesta son las que construyen, como en el assemblage, una estética que es propia de cada obra. Por ejemplo, no nos relata el mito de Antígona, ni la versión de Sófocles; sino que nos muestra, en la configuración de la subjetividad de la artista, cómo está organizado este relato en función de su identidad, qué lugar ocupa, en función de su ethos, estableciendo una política del sentido. La organización que distorsiona la forma narrativa nos permite reconfigurar la historia, ya no la de Antígona o la de Bonilla sino la de la cultura occidental a partir de nuestra subjetividad como lectores o espectadores.

Capítulo 4: El *collage* como agenciador de la poética escénica feminista de las obras “Yo soy aquella que llamaron Antígona”, “Ofelia y Hamlet” y “Silencio Roto” de María Bonilla.

4.1 Teatro y collage: La dramaturgia escénica y el *principio collage*

Existen diversas metodologías de creación de escritura teatral. La que aquí nos convoca tiene la particularidad de que se escribe a la vez en el escenario y en el papel. Esto no implica que se parta de cero, en el caso que aquí nos convoca, la autora prepara un texto de partida donde plantea su discurso y concepciones, pero a partir de la experiencia escénica le prueba y escribe sobre los componentes escénicos. La dramaturgia escénica sugiere un procedimiento donde se privilegia el proceso y se recupera la experiencia de la escena, en el papel.

Bonilla (2019) describe la dramaturgia escénica como:

(...) un espectáculo enlazado no solamente por las acciones literario-dramáticas salidas del texto y transformadas en escénicas. Por supuesto que el elemento de la acción sigue siendo prioritario en el teatro, pero ahora, esa acción podía no tener palabras para expresarse, ni siquiera acontecimientos con una estructura concreta, sino “imágenes”, “metáforas plurisignificativas” representadas a partir del cuerpo, la música, los ritmos, los objetos y nacida en la imaginación, la observación de la vida real, los sueños, los recuerdos, las lecturas. (p.42)

En el teatro, la fusión de lenguajes permite la utilización de una multiplicidad de materiales y formas de articulación que fácilmente nos lleva a pensar en un *collage* de todas formas.

De hecho, al proceso de creación sobre la escena se le denomina con frecuencia “montaje”, un sinónimo de la palabra composición, como explican Barba y Savarese (2007):

“Montaje” es una palabra que hoy sustituye al viejo término “composición”. También “componer” (poner con) significa montar, unir, tejer acciones: crear el drama. La composición es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto original. Es una síntesis equivalente al fenómeno y las relaciones “reales” que evoca o representa. (...) El montaje, por tanto, está en la base del trabajo dramático como trabajo sobre las acciones, o, mejor dicho: sobre el efecto que las acciones deben provocar en el espectador. Consiste en dirigir la mirada del espectador sobre el tejido (text) dramático (performance); es decir hacerle experimentar el performance text. El director concentra la atención del espectador a través de acciones de los actores, palabras del texto, relaciones, música, sonidos, luces, utilización de los accesorios. (p. 206-207)

Esta visión sobre el montaje y el proceso de escritura teatral nos evidencian que el principio *collage*, siempre está presente en el teatro, en tanto es síntesis de fragmentos de lo real y es en sus relaciones que se establece el sentido. Respecto a las acciones de fragmentación y reconstrucción en el teatro Barba y Savarese (2007) establecen la importancia del trabajo de síntesis del sentido que opera en el teatro, y posteriormente de forma similar trabaja el cine:

(...) así como el director de una película lleva a cabo su montaje al cortar la película y pegar los trozos elegidos, de la misma manera puede proceder el trabajo del director teatral (...) por ese motivo la fragmentación de movimientos de acciones tanto de un actor como un bailarín, parece mucho

más complejas que los movimientos cotidianos; las fragmentaciones de un actor son resultado de una dramaturgia y un montaje por obra del actor primero y del director más tarde; es resultado de un trabajo basado en fragmentación y reconstrucción. (p. 243)

Cuando se trabaja sobre un texto a partir de dramaturgia escénica las partes se van articulando a partir de un factor dominante, como propone Sabido (2009) para el *collage teatral*, sobre todo si se piensa en textos post dramáticos donde la acción no está dada por el relato. Es decir, el procedimiento *collage* es inherente al teatro, ha sido desde siempre su metodología de trabajo. No obstante, no todas las obras teatrales evidencian este procedimiento. El trabajo de Bonilla con el *collage* busca articularse con fragmentos de la realidad para construir una clave transformadora del discurso dominante, busca presentarnos una realidad donde su voz sea la que articula los elementos significantes que construyen el sentido de sus piezas. Pero para lograr esta relativización del discurso dominante nos expone, nos evidencia este procedimiento *collage*. María Bonilla nos muestra la construcción de su subjetividad frente al discurso del contexto y mediante esta operación nos evidencia la injusticia y la disparidad, a la vez que nos propone un mundo distinto donde es posible, por ejemplo, enfrentarse a *Creonte* y no morir sino convertirse en poesía a partir de la muerte de su personaje escénico.

4.2 El discurso feminista de María Bonilla en respuesta a la tradición

Para valorar la poética de Bonilla como feminista resulta importante comprender el diálogo que establece su trabajo frente al discurso hegemónico patriarcal constitutivo o tradicional costarricense. Del mismo modo, cabe señalar que los elementos que edifican ese discurso

constituyen parte del archivo del cual toma la artista para realizar las distintas operaciones *collage* que encontramos en sus obras. Se ubicarán, a continuación, algunos elementos simbólicos que se consideran esenciales del discurso tradicional o constitutivo costarricense en cuanto al constructo *mujer* y que funcionan como indicadores del diálogo que Bonilla propone desde el *collage*. Luego se valorará el discurso de Bonilla como feminista en diálogo con esa tradición.

4.2.1 Mujer, teatro y discurso: la tradición costarricense

En Costa Rica, la tradición con respecto a la mujer como construcción sociocultural está fundada en la tradición mariana y en algunas políticas del estado patriarcal que, desde su establecimiento, destinan a la mujer a un rol de cuidado del espacio privado y de la enseñanza, según Mandel (2017) existe una estrecha relación entre los procesos de construcción de la identidad nacional costarricense y los procesos de configuración de la subjetividad femenina (p. 51). A continuación, se revisarán algunas variables que ayudarán a esclarecer las implicaciones de esta construcción identitaria para la mujer y que por tanto podemos considerar la base de la tradición costarricense en cuanto al constructo *mujer*.

Según ubica Lázaro (2014), una consecuencia del proceso de la colonia fue “el vaciamiento de nuestra historia” (p. 9) lo cual impide contar con referentes comunes que amalgamen nuestro sentido de pertenencia a la nación. Más aún, los grupos hegemónicos de la época de fundación de la república, procuraron borrar los vínculos con los pueblos originarios lo cual nos deja dos lamentables consecuencias que aún hoy nos aquejan: por un lado, elimina la posibilidad de construir en el centro de la identidad nacional una historia nutrida de todos sus elementos naturalmente constitutivos y por otro lado, como expresa Lázaro (2014) en

relación con los pueblos originarios: “A partir de aquí se les ubicó en el lugar social de la servidumbre. Como el material humano dispuesto a ser dominado, explotado, mestizado y evangelizado, es decir rescatado de su propia ignominia” (p. 10) Por lo tanto, una fantasmagoría se erige en el centro de nuestra identidad nacional. Fantasmagoría que cuando cuenta con los recursos necesarios se enraíza y se alimenta de modelos importados, como expone Lázaro (2014):

La tarea política que tuvo el grupo hegemónico posterior al proceso de la independencia, de fundar una república, se consolidó más tarde cuando el cultivo y la exportación del café le dotó de los recursos necesarios para ello, cerca de la década del 1850. Por su parte el imaginario y las relaciones que se generaron con Europa les proveyeron de los modelos para fundarla. (p. 10)

Estos modelos fundacionales se articulan en un complejo discursivo llamado “mito de excepcionalidad costarricense”, sobre el cual algunos autores como Fumero (2007) y Soto (2014) sitúan las intenciones de los grupos hegemónicos en torno a la cultura en pro de una construcción identitaria nacional cuyas características son según Soto: “(...) pureza étnica de la población, el carácter pacífico del costarricense y la democracia como condición inherente a la nación costarricense, todo lo cual la hace diferente y excepcional en el contexto centroamericano” (p. 26). Encuentra Soto (2014) que este discurso se “expresa en numerosos textos literarios, noticias de prensa, canciones y otras manifestaciones discursivas, y no aparece formalizado como tal en ningún sitio. Es complejo y, de alguna forma, es ubicuo” (p.26)

Por su parte, Fumero (2007) identifica la instalación y variaciones de este discurso identitario nacional como parámetro para organizar su análisis sobre la historia de la dramaturgia costarricense, en el sentido de ubicar distintos periodos del teatro costarricense en torno al discurso oficial imperante como base ideológica del estado y sus políticas y sus repercusiones sobre el movimiento teatral correspondiente. Así, en relación a la producción teatral, Fumero (2007) expone que (...) los cambios, producto de la Guerra Civil de 1948 y las subsiguientes políticas estatales, originaron una ruptura con la forma en que se abordaba la realidad costarricense” (p. 86). Esta ruptura se evidencia en los intentos de los dramaturgos de la época por salir del modelo costumbrista (con sus estereotipos) para buscar un carácter más universal, sin embargo, suele encontrarse en la dramaturgia de este periodo la importación de modelos europeos para resolver estructuras y planteamientos temáticos a semejanza de las políticas del estado por colocar a Costa Rica en los mercados internacionales.

De tal forma que podemos intuir que las políticas estatales que dan pie a la profesionalización del arte teatral en Costa Rica, como primer periodo que ubica la autora, se gestan a partir de la necesidad de sembrar ciertas ideas como núcleo identitario, en consecuencia, con la necesidad de articularse como nación. Es por ello que Fumero (2007) encuentra en la dramaturgia de Cañas, Rovinski y Gallegos “dos de los mitos fundacionales de la patria: la homogeneidad racial y la democracia rural”. (p. 86). Estos dramaturgos son referidos por Fumero como principal influencia de la década del movimiento teatral de la década del 70.

Tal y como lo concluye Lázaro, basándose en Quesada⁸ “el teatro se convierte en uno de los recursos de la oligarquía” (p. 15) y revisando la lectura de Fumero (2007) podemos trazar el devenir de esta instrumentalización. Quesada y Lázaro se refieren al proceso excluyente del pueblo de ingreso y estancia de los edificios teatrales pero esta observación es también aplicable al discurso teatral propiamente.

Encontramos, entonces, un indicador principal en la interpretación de la historia del teatro costarricense y es el alineamiento con el discurso oficial imperante pero también la oposición a éste. Como plantea Fumero (2007) quien, al ubicar a los autores más influyentes de los años 70, señala:

A este grupo se le suman otros dramaturgos quienes han sido dejados de lado, como son: Antonio Iglesias, Willy Reuben, Carmen Naranjo, Victoria Urbano, Lupe Pérez y Olga Marta Barrantes y otros no alineados ideológicamente al proyecto político-cultural vigente en ese momento. (p. 86).

Así muchas autoras teatrales fueron borradas o al menos excluidas de la historia oficial por no alinearse con el discurso-mensaje contenido en las políticas culturales del estado, como propone Fumero en este enunciado. En concordancia con este planteamiento, Morera (2006) analiza la construcción de la imagen de la mujer en el teatro y evidencia que algunas dramaturgas fueron excluidas por su oposición al discurso imperante, aspecto que será abordado más adelante.

Del mismo modo, desde el campo de las artes visuales, el rol de la mujer en la construcción identitaria es ampliamente estudiado, como se ha señalado, por Mandel (2017) quien

⁸ Quesada, A. (2002) Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica, 1890- 1940. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

encuentra, en este marco, una construcción de la imagen de la mujer generado en consecuencia de la política local en la instauración de una identidad nacional y un orden económico liberal:

El proceso de construcción de la identidad nacional, conforme al proyecto hegemónico liberal, no puede dissociarse del rol que tuvieron las relaciones de género y la redefinición de los modelos de familia. En este proceso de formación de la identidad nacional, acorde con los modelos ideales de la clase dominante, la función del Estado fue crucial, al desarrollar el llamado “modelo de higiene social”, mediante la creación de una serie de instituciones y de políticas sociales cuya función era civilizar a los sectores subalternos. (Mandel, 2017, p. 95)

En el caso de la mujer no se trata solamente de “subalternidad” sino directamente de exclusión del discurso como se evidencia en el manual de Instrucción Cívica de 1898 de Ricardo Jiménez con el cual Mandel (2017) citando a Quesada (1998)⁹ ejemplifica la posición liberal en cuanto a la división de los roles de género. En este manual expresa Jiménez:

(...) la mujer por su organización cerebral, es un ser esencialmente sensible y apasionado y por lo mismo es incapaz de guiarse por la idea de justicia que es la base del buen gobierno de los pueblos” Por tanto, “el hogar doméstico y no la plaza pública es el lugar propio para el ejercicio de las actividades femeninas (...) [La mujer] no debe compartir con los hombres el poder público” (Mandel, 2017, p.68)

⁹ Quesada, A. (1998) Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica, 1890- 1940. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Se retoma aquí este fragmento porque constituye la más fiel evidencia de la posición de la mujer en el discurso liberal desde el punto de vista de la construcción identitaria, la cual es fundamental de la construcción de la subjetividad según plantea esta misma autora. En este contexto, en su búsqueda por identificar la subjetividad femenina como praxis estético-política en disidencia frente al discurso patriarcal en Costa Rica, Mandel (2017) expone algunas características del contexto costarricense de 1980 al 2000, periodo que es de interés para el presente estudio por considerarlo homólogo al trabajo artístico de Bonilla. Por ejemplo: menciona que las políticas liberales, la modernización del papel de la familia y las relaciones de género, basado en los valores positivistas de orden, progreso, y civilización, fue determinante para la producción de un discurso en que los niños y las mujeres fueron principales actores sociales.

El otro actor que apoya este proceso, según Mandel, además del Estado, es el discurso bíblico:

El discurso bíblico, referente del orden patriarcal, coincidentemente con el discurso político liberal, articuló y moldeó la identidad nacional en una relación indisoluble con la identidad de género en términos de diferencias jerárquicas tanto públicas como privadas. De este modo, el rol de las mujeres es heterodesignado, donde lo femenino se construye como inversión o exclusión. (Mandel, 2017, p. 97).

La articulación de estos discursos político y religioso potencian un lugar para la representación artística de la mujer, como objeto de interpelación ideológica “(...) como un ser emocional, débil en sus capacidades intelectuales y necesitada de la protección del padre o del esposo” (Mandel, 2017, p. 98). La repercusión de estos discursos fue la

restricción de la participación jurídica, económica y social de la mujer, relegada a un espacio privado y religioso cuya conducta era regulada por el hombre. De este modo, la construcción social de la subjetividad femenina es percibida como un problema político y es cuestionada en la producción artística (poética feminista) de artistas como Emilia Prieto, considerada por Mandel como precursora de la disidencia de identidad respecto al discurso dominante.

De acuerdo con esta visión, en su estudio sobre la construcción de las imágenes de mujer en la dramaturgia costarricense Morera (2006) encuentra una correspondencia entre el prototipo de los personajes femeninos y el modelo patriarcal en la producción de autores como Ricardo Fernández Guardia, Alberto Cañas, Samuel Rovinski y Daniel Gallegos, no solo alineados con el discurso hegemónico patriarcal constitutivo de nuestra identidad nacional, sino emblemáticos de la producción cultural y por tanto, claros exponentes de nuestra tradición en cuanto al teatro costarricense.

En relación a la construcción de las imágenes de mujer en la dramaturgia tradicional, Morera (2006) apunta algunas características alineadas con el discurso primero mítico fundacional y luego político liberal, según se mencionó anteriormente:

El conformismo y la sumisión como característica femenina en los textos dramáticos canonizados por la oficialidad parecen ser la característica de los personajes que se representan desde 1902 hasta inicios de los 90 en Costa Rica. De modo que, hasta este momento, en la mayoría de las obras costarricenses escritas por hombres tenemos a las mujeres como protagonistas, pero con una presencia estereotipada: la esposa tonta, la mujer

aprovechada, la mujer enajenada por los quehaceres domésticos, la mala, la víctima, la servil, la sumisa, etcétera (p. 139)

Según Mandel (2017), la hegemonía masculina, como constructo discursivo cultural de Occidente se basa en dos principios: “la prohibición de las mujeres a que conozcan su propia historia y el monopolio masculino del discurso” (p. 31-32). Esto nos indica que el solo rescate de nuestra historia puede ser un acto de revuelta.

En la creación poética feminista, se subvierten algunas prácticas artísticas para transformarlas en armas de disidencia política. Por ejemplo, recupera Mandel de Emilia Prieto su “Dibujo para bordar” (1937) como composición inspirada en los modelos florales para bordar, actividad tradicionalmente de mujeres, pero que en su caso se utiliza para atacar el orden moral imperante. Agrega que las artistas de los noventa sistematizaron esta práctica como forma de expresión. Estas prácticas se considerarán feministas al politizar los significados privados exponiéndolos como públicos, generando esta subversión de los discursos hegemónicos. Dentro de este mismo marco, propone Mandel (2017) que:

(...) la sexualidad y la introducción de la imagen-palabra en las representaciones visuales son los núcleos fundamentales empleados por las artistas entre 1980 y 2000, cuyas producciones estéticas-performance, fotografía, video y grabado- pueden leerse como espacios de disidencia frente al discurso patriarcal. (p. 574)

Concluye Mandel que la producción (poética) de estas artistas puede incluirse dentro del “arte de género” (p. 563) planteado como aquel influido por los discursos del feminismo, a pesar de no asumirse desde este lugar de partida.

Así como en las artes visuales, en las artes dramáticas también encontramos mujeres artistas que desde el ámbito estético se inscriben en el discurso e inciden en la reflexión sobre la fabricación del constructo discursivo “mujer” en el contrato social costarricense. Morera (2006) identifica a las autoras: Carmen Naranjo, Victoria Urbano y Lupe Pérez Rey como pioneras en este sentido, respecto a su trabajo manifiesta:

Estas autoras propusieron nuevas perspectivas de pensamiento al derrumbar prejuicios con la creación de personajes femeninos astutos, contestatarios, "con conciencia de ser 'yo misma'". Sin embargo, la cultura teatral tiene una deuda con Victoria Urbano y Lupe Pérez Rey, por haber "omitido" los aportes de estas creadoras, no sólo porque sus obras fueron, junto con los dramaturgos mencionados, germen de una escritura nacional en evolución, con temáticas y estructuras novedosas, sino que también hay que considerar los pasos dados de estas escritoras en la construcción de la identidad femenina como un salto significativo y necesario desde la literatura y el teatro. (Morera, p. 139)

Del mismo modo, Morera (2006) menciona a algunas autoras de las últimas tres décadas del siglo XX que continúan la labor de las señaladas como pioneras en deconstruir el discurso hegemónico patriarcal en su dramaturgia como: Leda Cavallini, Roxana Campos, María Silva, Ana Istarú, Ishtar Yasín, Linda Berrón, Aylin Morera y Claudia Barrionuevo. Algunas de las imágenes femeninas propuestas por estas dramaturgas tienen en común la ausencia de descripciones físicas en pro de una valoración simbólica del cuerpo femenino en la que se da su rescate del discurso hegemónico que se lo apropia.

Como se señaló en el abordaje del estado de la cuestión ninguna de estas investigaciones ubica a María Bonilla como una de estas artistas que posicionan su arte de forma subversiva frente al discurso patriarcal, sin embargo, como se verá, es pionera en cuanto al trabajo estético en su sentido más amplio ya que elabora imágenes escénicas a la vez que dramáticas por lo tanto sus operaciones se dan no solo en el plano literario (dramaturgia) sino en el plano material de la representación (escena). Se analizarán a continuación algunos elementos de la poética de Bonilla como feministas y al collage como posibilidad de agencia no solo de su poética (como operación estética) sino de su posición en el discurso (como posición política).

4.2.2 Estética y feminismo: el discurso feminista de María Bonilla

Espacio vacío, música armoniosa pero enigmática. Una luz en el centro del escenario da vida a una maleta de cuero antigua. Una mujer vestida de blanco, descalza, entra a la escena, nos mira... sus ojos penetran en nuestra mente, como hablando por los ojos, como compartiendo un grito ahogado que lleva consigo. Toma la maleta, la abre. De ella sale un tendedero con fotografías, velas y espejos que revelan su secreto más oscuro, su vida, ella. Extiende su mano hacia nosotros, nos quiere llevar.

Cambio de luz

Se proyecta sobre la escena un cielo azul, nubes y rosas que caen, lluvia de rosas. Un olor penetrante a jazmín invade la escena. La mujer sale de la escena. La luz cambia nuevamente y la proyección con ella. Ahora es convocado un mar furioso con un espejo que naufraga.

Apagón

Ahora, una luz tímida nos presenta un espejo ovalado, adornado figuras de colores que cuelga en el centro del escenario.

Se escucha una voz en off, certera, fuerte como un trueno

María- *¿Quién es María Bonilla?*

“Toda producción de imágenes es la necesidad de definir y vincularse con un tiempo, un espacio, una cultura en particular, que parte de una pregunta del creador sobre su mundo, su época, su geografía o sobre sí mismo y lo que es, para él, el otro.” (Bonilla, 2012)

La obra de María Bonilla, construye a nivel simbólico un lugar donde la mujer tiene el poder, por lo menos el poder suficiente para apropiarse de su palabra, de su cuerpo, para decirse sujeto. Las preocupaciones de la artista, como se ha visto, van aferradas a la pregunta por la existencia de la mujer en un contexto de incertezas institucionales y de sistemas fallidos, así en la tierra como en la literatura. La construcción de la mujer en este marco es atemporal porque la existencia de la pregunta por el ser mujer es tan vieja como el mundo.

a) *Discurso estético*

Quizás uno de los rasgos más importantes de su producción es ella misma, ahí, en la escena. Uno de los argumentos centrales de su discurso es la construcción de “(...) una estructura verosímil para la búsqueda del nombre y la construcción-reconstrucción de la identidad” (Bonilla, 2010, p. 271), como menciona la propia autora estudiando la novela femenina contemporánea, probablemente al identificarse con ese discurso constituido por una búsqueda por encarnar la propia fantasmagoría.

Valorando los temas centrales de su producción encontramos una especie de esquema dialéctico entre realidad y ficción, el “yo” y el “otro”, el poder y la exclusión, la palabra y el silencio, la máscara y la desnudez, el cuerpo y el vacío. Su búsqueda constante por la diversidad de lenguajes posibles en el teatro: actuación, luz, música, movimiento, pintura, literatura, etc., la lleva a comunicar, a partir de todas ellas, un potente deseo por existir, por ser reconocida como sujeto.

En este sentido, Bonilla (2016) apunta:

(...) creo que la producción femenina es crónica de una cultura y de una realidad donde no hay memoria, porque la memoria ha resultado para las mujeres un olvido voluntario, una realidad que al estar inscrita en las relaciones de poder vive impregnada de miedo y silencio, la mujer es lo excluido, aquello que ha sido colocado en la marginalidad, en el borde y que necesita antes que cualquier cosa incluirse, nombrarse, decirse (s.p.).

Ahora bien, posiblemente lo más generoso de parte de esta artista es que nos expone su camino recorrido, el descubrimiento de su subjetividad. Ella comparte con nosotros su propia búsqueda y es quizás en parte por esto que nos habla a partir del *collage*. Porque en “el compartir” este proceso de búsqueda personalísimo integra la búsqueda de todas, visibiliza el deseo de todas de habitar el discurso y el poder, palabra y cuerpo. El *collage* le ayuda a integrar lo “otro” en el “yo” y relativizar el propio discurso y por tanto visibiliza el deseo de todos de habitar el discurso y el poder, palabra y cuerpo.

Bonilla, comprende su trabajo como el resultado del enfrentamiento de la construcción de su subjetividad con las claves teatrales que permiten que esa experiencia sea visibilizada y

puesta en diálogo con su realidad circundante. Ella prioriza lo no dicho de ese contexto, sugiere que el proceso creativo es sinónimo de desocultamiento: “Todo proceso de creación artística es un espacio abierto, infinito, complejo, contradictorio, habitado y pasional del mundo interior. Es una decisión de incursionar en ese desorden que mancha lo no dicho, lo silenciado, lo ennegrecido” (Bonilla, 2019, p. 39) Encontramos en estos planteamientos de la autora una ética, un lugar de enunciación cuya construcción es también parte del proceso creativo.

Podemos establecer un paralelismo entre la descripción que la autora hace sobre el proceso creativo y su forma de escenificar. Es curioso porque esto implica que lo que escenifica es un proceso, no un resultado de una búsqueda, lo que pone en escena es la búsqueda. Esta es una razón fundamental por la cual el *collage* es central en su trabajo.

Tradicionalmente, las reflexiones de los creadores, recogidas en catálogos, programas de mano, entrevistas, no se han considerado documentos científicos, a pesar de que muchos de ellos, son verdaderas poéticas. Es momento de darles la categoría que tienen y hacerlos documentos de análisis y elaboración intelectual, fuentes primarias para investigaciones en arte, sin olvidar tomar en cuenta lo inesperado, los descubrimientos por accidente que se hacen en el proceso, la productividad de lo accidental, caótico, imprevisible. Podríamos incluso hablar de hacer de la productividad del accidente, una metodología de investigación (Bonilla, 2019, p. 7).

Esta intención de visibilizar el aporte del arte al conocimiento, ya no sólo estético, es otro aspecto importante de la concepción de Bonilla sobre su trabajo. Su visión de la ética del artista contiene un cuestionamiento epistemológico. Concretamente manifiesta la necesidad

de validación de las búsquedas artísticas como poéticas, formas de producción, ya no sólo simbólicas (vistas como experiencia en el lenguaje) o estéticas (vistas en las formas de percibir) sino como una forma legítima de instalar una posición en el discurso, en el espacio público.

b) Ética y política: El enfrentamiento con la tradición

El trabajo desde el *collage* permite evitar las síntesis totalizantes que terminan por someter individuos, perpetuar modelos excluyentes o discursos autoritarios. En el capítulo anterior, proponíamos a María Bonilla como *readymade*, en el tanto pensamos en ella como material dentro de su obra. El *readymade* muestra “(...) la significación alcanzada por el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. No sólo en sus aspectos visuales sino en todas sus cualidades sensibles” (Marchán, 2012, p. 244). La inserción de Bonilla en su obra en una invitación a valorar una parte de lo Real.

En la obra de Bonilla, la artista se expone como *sujeto in progress* tal cual lo plantea Kristeva (1981) en su visión semiológica, en relación al lenguaje, y que posteriormente aplican diversas vertientes de la estética feminista, como lo sugiere Ecker (1986), quien manifiesta que en el/la artista se evidencian las brechas y fisuras del orden simbólico y por tanto, el campo del arte permite el estudio de su subjetividad. Considera esta autora, que en el caso de la subjetividad femenina encontramos contradicciones y fricciones entre el deseo y los códigos sociales (p. 16)

Para esta investigación resulta oportuno considerar que los modos de crisis, producción y reproducción de la subjetividad y la sociedad son campos complejos donde el sistema, visto

en el lenguaje, se instituye, se nutre, se transforma y se destruye. Esto tiene varias implicaciones, siendo una fundamental comprender al lenguaje como un acervo donde dialogan materiales, ideas, conceptos, representaciones y es en esta agencia donde se originan los límites del propio sujeto.

Ahora bien, el *collage* permite visibilizar las tensiones en ese proceso de agenciamiento y propone una organización horizontal, en el sentido de que no impone al lector-espectador una visión, sino que expone un proceso, un desborde de elementos que el lector-espectador puede reconfigurar y/o interpretar según su propio acervo y establecer él mismo los límites del sujeto/artista tal cual leeríamos, por ejemplo, un *readymade*.

Tal como lo propone Felski (1989) existe una dialéctica entre feminismo y estética que “(...) no implica, (...) que las categorías estéticas deban interpretarse como reflejo directo de los intereses de una ideología política, o que el significado literario se limita a su valor de uso político actual para el movimiento de mujeres” (p.175). Pero tampoco significa que para evitar esta visión reduccionista se establezca, entonces, una separación rígida entre *arte e ideología*. Más bien, esta autora sugiere: “La relación se conceptualiza más apropiadamente en términos de un continuum en el que la función estética puede ser más o menos dominante pero siempre se entremezcla con las condiciones ideológicas que gobiernan la propia ubicación histórica del texto” (p. 177). Este señalamiento advierte que es la concepción del tiempo la que articula la relación estética-política, ya que es la concepción del tiempo quien modaliza la configuración estética y a la vez es en la relación con el tiempo que podemos identificar los aspectos de la historicidad del artista y el receptor de su arte. Las consideraciones topológicas, por otra parte, están condicionadas por las concepciones de temporalidad involucradas. Tal y como lo establece Felski (2002) al

proponer que las distintas concepciones del tiempo establecen y circunscriben las diferentes formas de feminismo o pensamiento feminista:

Cómo imaginamos el tiempo no es solo una cuestión de especulación y debate abstracto; está ligado al flujo de sentimientos, el peso y peso del cuerpo, la dolorosa presciencia de nuestra propia mortalidad. El tiempo une lo subjetivo y lo social, lo personal y lo público; forjamos vínculos entre nuestra propia vida y los patrones históricos más amplios que nos trascienden (Felski, 2002, 21-22).

Esta es una de las razones fundamentales por las cuales es la propia estética *collage* la que agencia el enfoque feminista en el trabajo de Bonilla. Las nociones de tiempo con las que trabaja son las tijeras que editan lo real y al mismo tiempo constituyen el núcleo mismo de cuestionamientos.

A partir de los recursos auto referenciales (la auto ficción, la épica, la omnipresencia de su voz) que se circunscriben a una lectura del tiempo la autora construye un dispositivo que articula una nueva realidad, su obra es un universo donde ella es sujeto, en parte allí reside la dimensión política de este acto. “La exposición de lo íntimo es una forma de racionalizarlo y de darle una dimensión que estaría por encima de lo real para superar lo traumático” (Fernández, 2017, p.65). En el caso de Bonilla lo real es la tradición costarricense, es este cúmulo de interferencias que ella intenta redirigir para lograr una frecuencia más armoniosa o por lo menos evidenciar el sinsentido de este marco.

Encontramos que María Bonilla se enfrenta a la tradición costarricense desde tres lugares distintos, aunque finalmente convergen todos en una misma intención, la de construirse

como sujeto frente a la tradición costarricense y su discurso hegemónico patriarcal occidental eurocéntrico:

- 1) Desde su subjetividad: Al insertarse ella misma y su experiencia para ser leída o interpretada en sus obras, sea como un *readymade* o sea desde la autoficción, nos revela las brechas y fisuras que encontramos en cuanto al rol de la mujer en nuestra sociedad costarricense, no porque hable directamente de Costa Rica, sino porque apela a las lógicas, ya expuestas, que perpetúan la exclusión de la mujer en el discurso identitario costarricense o bien de los espacios públicos de debate.

Por ejemplo, encontramos una recurrencia a la presencia de la religión católica en cuanto a la estructuración del texto o a la interpretación de ciertos rituales sociales. Lo descubrimos en la forma de escritura del diálogo de *Ofelia*, en *Ofelia y Hamlet*, donde la repetición de algunas frases y su construcción recuerda a una plegaria. En otros momentos la repetición de la misma frase tres veces recuerda la oración del *mea culpa*:

“¿Dónde está tu padre? En casa señor

¿Dónde está tu padre? En casa señor

¿Dónde está tu padre? En casa señor” (Bonilla, 2012, p. 28).

Del mismo modo, en los textos que recorta de Shakespeare para este personaje la presencia de la religión es importante: “Juro a Dios que es una acción villana porque Antes de amarme en le lecho, prometiste unirte en sacrosanto matrimonio” (Bonilla, 2012, p. 28)

También en la operación estructural de construcción del tropo Shakespeare-Dios, como se explicó en el segundo capítulo.

La tradición religiosa y el rol de la mujer en la sociedad relegado al plano doméstico está presente en todas sus obras. Así mismo la imposibilidad de la mujer de accionar frente a su contexto se pone en evidencia en *Ofelia y Hamlet*, este es el conflicto que encarna *Ofelia*. O bien, en el castigo que recibe *Antígona* por enfrentarse al poder y desobedecer el mandato de *Creonte*; operaciones que ya se han explicado con anterioridad. El enfrentamiento del sujeto (María Bonilla-mujer) al contexto, delimitado al espacio de poder político, discursivo, literario, es el motor creativo de Bonilla, quien denuncia el rol tradicional de la mujer como lo manda la tradición dentro de la cual circunscribe su trabajo.

El producto artístico individual está envuelto en el tejido de las contribuciones de otros, ya se trate de estímulo, apoyo intelectual o material, o del arte que surge en cualquier momento particular y la tradición que lo sustenta. (Breitling en Ecker, 1986, p. 218)

El arte, incluso el arte de una persona, nunca es simplemente producto de un individuo, ya que se origina y desarrolla en un marco social complejo.

- 2) Desde su estética: Para ello además de estructurar su poética en el *collage* visto en todas las operaciones analizadas en el capítulo anterior, su trabajo con las imágenes de la mujer en acciones de bordado, acciones domésticas, maternas o de auto cuidado relacionadas tradicionalmente al rol de la mujer, pero extraídas de su contexto, pone en evidencia el absurdo del mandato tradicional de una vida de ocultamientos, soledades y silencio. “El lenguaje confina a las mujeres a unos espacios separados, les niega toda pretensión de universalidad, de ponerse en relación con todos los seres humanos” (Breitling en Ecker, 1986, p. 217). Las

imágenes escénicas de Bonilla denuncian a gritos lo que la tradición ha normalizado como silencios.

- 3) Desde su ética-política: Al valorar las concepciones de su hacer como artista, de su trabajo. Bonilla encuentra la función del arte y las artistas en el plano de la cultura y el espectro social. Cabe destacar aquí que su pensamiento no se plantea únicamente en el plano artístico sino también encontramos textos teóricos donde articula su visión del mundo con una ética del artista. Por ejemplo, en el texto *La dramaturgia que inventó una identidad*, Bonilla (2011) evidencia la función que la dramaturgia nacional ha tenido en relación a la construcción identitaria nacional. En él denuncia:

La dramaturgia costarricense, fiel a la dramaturgia mundial en su misión de plantearnos que tenemos un pasado, un tiempo que fue y no necesariamente mejor, pero que fue y que solamente por eso, forma parte de un presente que es una herida aún sin resolver y que ahora más que nunca, es el momento de enfrentar, a través de nuestras elecciones, nos interroga sobre el sentido del progreso y del desarrollo que estamos defendiendo y sobre el precio que estamos pagando por ellos y si vale la pena, por ese progreso, que creamos tener el derecho de tomar la Naturaleza y la vida de los otros por medio de la violencia para nuestro beneficio. Nos interroga sobre nosotros mismos, sobre el sentido de nuestra vida, sobre nuestra hambre y nuestro posible futuro como país y como seres humanos. (pp. 44-45)

Es muy clara su visión de la incidencia de la dramaturgia en la construcción identitaria en tanto brinda imágenes que proyectan la construcción de quienes somos como nación. Ahora bien, ella está posicionándose desde el teatro, como voz de teatro y a partir de esta mirada-

voz enuncia su discurso respecto a la construcción identitaria nacional. Lo cual constituye el mismo planteamiento discursivo que en sus obras.

Del mismo modo, encontramos otro ejemplo, en el texto *Cartografía de una creación: del territorio mítico de la auto-ficción a la esceno-biografía pasando por la deseo-biografía y la improvisación*, en el cual Bonilla realiza un análisis del acto creativo y su función social como dispositivo flexibilizador del lenguaje y generador de advenimientos, ubicando en el centro de su análisis su propio proceso creativo, por un lado, como teatrista mujer:

Los seres humanos creamos fantasmagorías sobre aquello que nos inquieta, que nos parece sospechoso por su diferencia, que no comprendemos, fantasmagoría que permitió la inconcebible pregunta histórica sobre si la mujer tiene alma, como se cuestionaron sacerdotes e inquisidores en la Edad Media y que, a diferencia de la Controversia de Valladolid, en la que se concluyó que los indígenas sí la tenían, el caso femenino todavía sigue abierto en muchos lugares del planeta. (Bonilla, 2019, p.7)

Por otro lado, enunciando su ética de trabajo:

Ésas son las tareas del arte, de la creación femenina y de la crítica: desinstitucionalizar la historia, desproveerla del discurso autoritario, mesiánico y proveedor de la única verdad, en tanto acto político de inclusión, pero no desde o contra la mirada del hombre en la que vemos nuestro reflejo difuminado. Articularnos y producir en los espacios coloniales, imperiales o fronterizos en los que vivimos, desde nuestro no lugar, como sujetos, como interlocutores de nuestro espacio y nuestro tiempo. (Bonilla, 2019, p. 30).

En ambos casos, así como podríamos mencionar otros muchos ejemplos de distintos tipos de producción textual, reconocemos una intención política de insertarse en el discurso. Curiosa pero no casualmente en ambos textos, así como en las obras del corpus del presente estudio, encontramos un *collage*, la autora-artista recurre a las “palabras de otros” por una parte para establecer un diálogo entre tiempos, latitudes y visiones de mundo al utilizar autores y autoras de variopintas características y por otro para relativizar su propio discurso y así, no terminar por demandar autoridad de forma impositiva o arbitraria.

Quizá valga la pena detenernos en este punto para explicar cómo la citación de las “palabras de otros” constituye una posición frente al discurso. Este tipo de trabajo con la citación puede leerse como un intento de establecer una dialéctica entre tiempos en un intento desesperado del presente por destruir lo establecido en él. Como explica Banash (2013) sobre el estudio de la influyente filósofa y teórica política Hannah Arendt del trabajo del también prestigioso filósofo y crítico literario, Walter Benjamin con el *collage* que por un lado evidencia y trabaja desde un lugar crítico que destaca del collage su poder destructivo al arrancar de un tiempo para intervenir otro, pero también negocia con el poder del collage de preservar lo arrancado a través del tiempo:

En su introducción a *Illuminations*, Hannah Arendt explica cómo la propia estética del *collage* de Benjamin activa estos dos deseos críticos y conservadores, porque Benjamín también concibió sus obras ambiciosas como la presentación simultánea y dialéctica de un complejo collage verbal y visual (...) (Banash, 2013, p. 250).

Tal y como expone Arendt de Benjamin:

(...) descubrió que la transmisibilidad del pasado había sido reemplazada por su citabilidad y que en lugar de su autoridad había surgido un extraño poder para asentarse, poco a poco, en el presente y privarlo de “la paz” de la mente, la paz sin sentido de la complacencia. “Las citas en mis obras son como ladrones al borde del camino que atacan a mano armada y liberan a un holgazán de sus convicciones”. Este descubrimiento de la función moderna de las citas (...) nació de la desesperación, no de la desesperación de un pasado que se niega a "arrojar su luz sobre el futuro" y deja que la mente humana "vague en la oscuridad" (...) sino de la desesperación del presente y el deseo de destruirlo; por lo tanto, su poder es "no la fuerza para preservar sino para limpiar, para arrancar del contexto, para destruir". Aun así, los descubridores y amantes de este poder destructivo originalmente se inspiraron en una intención completamente diferente, la intención de preservar; y solo porque no se dejaron engañar por los “preservadores” profesionales que los rodeaban, finalmente lograron descubrir que el poder destructivo de las citas era "el único que todavía contiene la esperanza de que algo de este período sobreviva, por la única razón de que fue arrancado de él". (Arendt en Banash, 2013, p. 250-251. Trad. personal).

Esta dualidad planteada por Arendt a partir de Benjamin, también la vemos en el trabajo de Bonilla, en ocasiones utiliza las “palabras de otros” para rendir homenaje y visibilizar el trabajo de algunos autores y algunas autoras, convocando otras posiciones a dialogar con las suyas; en otras ocasiones para destruir algunas convicciones arraigadas en lo más profundo de la tradición del espectador-lector, para descolocar el poder y desplazarlo hacia

un lugar de pluralidades. De forma similar a la interpretación de Banash (2013) sobre la mirada de Arendt sobre Benjamin:

El relato de Arendt sobre la práctica de Benjamin subraya el papel de ambos el criminal y el recolector. Para Benjamin, el collagista es un saltador de caminos, literalmente robando al lector de convicciones sin examinar - a punta de pistola disparando a la audiencia más allá de la ideología. Y al mismo tiempo, el proceso de recopilación de esas citas pone al autor en la posición del coleccionista obsesivo y nostálgico. (p. 251).

Bonilla comprende que el teatro es siempre *collage* en tanto extrae de la realidad para reconfigurar su sentido y establece una reconfiguración de las formas de percepción para alterar las normas del sentido que en el aspecto teatral están dadas por espacio- en el caso de Bonilla, vacío- y el tiempo- en el caso de Bonilla un rompecabezas-. Esta revaloración estética articulada con su ética respecto al trabajo del artista conduce al planteamiento de una política de inclusión de la mujer en los discursos tradicionales y su manifestación en la construcción de su subjetividad (de la mujer).

4.3 Lo auto referencial como factor dominante

Según Sabido (2009), el factor dominante es el componente de la estructura de un *collage teatral* que le da coherencia, tono. Es el agenciador de sus elementos constitutivos. En el caso de las obras de María Bonilla, como se vio, la estructura tonal es justamente la estética *collage*, vista en las operaciones de edición de lo real, el diálogo entre tiempos, el espacio

conformado por sus relaciones inherentes más que límites geométricos o arbitrarios y la valoración del proceso constructor de la subjetividad. Pero el factor agenciador del discurso es, en esa misma línea, lo auto referencial: la auto ficción y su voz como *voice over* que hilvana las imágenes en las obras. Ambas formas de auto referencialidad se explican a continuación.

4.3.3 La autoficción como herramienta meta teatral para habitar la realidad desde la ficción o para permitir que la ficción invada la realidad

Como se ha analizado en capítulos anteriores parte importante de la concepción de teatro de Bonilla es la búsqueda de su lenguaje, es decir, su interés por el mundo simbólico que es predominante en todo su trabajo y conlleva la valoración de sí misma dentro de sus representaciones de la realidad. Respecto a la autoficción, encontramos una definición de Lacan en Bonilla (2019): “(...) lo ficcional es el relato posible de escribirse, de contarse y transmitirse con los elementos que tenemos en lo simbólico, que intenta dar cuenta de un real” (p. 11). La propia autora ubica algunos conceptos fundamentales para explicar su proceso creativo: auto-ficción, esceno-biografía, deseo-biografía e improvisación, los ubica como coordenadas de su territorio creativo en algunos ensayos teóricos que ha escrito sobre su trabajo.

Podemos enfatizar en la propuesta topológica de la autora al entrañar estos conceptos en una cartografía; es decir, expresa una visión espacial de su trabajo a pesar de que en sus puestas en escena el escenario está vacío. ¿Qué quiere decir esto? Parece que la pregunta

que detona la estética del trabajo de Bonilla es ¿dónde? A continuación, revisaremos algunas visiones de la autoficción para esclarecer este cuestionamiento.

Fernández (2017) explica la relación entre realidad y autoficción a partir del concepto de “sujeto resucitado” el cual implica la recuperación de lo testimonial en la construcción de la memoria histórica en lugar de la propuesta de “sistema” que proponían los estructuralistas en el siglo pasado. Fernández establece, a partir de la lente del estudioso Giorgio Agamben, la problemática del sujeto ausente en lo autobiográfico de la siguiente manera: (...) cuando surge el testimonio, la primera persona de aquel que habla está reemplazando a otra que ya no es, porque el tiempo la cambió, y necesitaría «ser resucitado» (p. 59); es decir se necesitaría poner a hablar a un muerto, un ausente, un objeto inanimado. En la propuesta de Agamben que toma Fernández el problema es el tiempo, es la conciencia de sí del sujeto enunciante que ha sido “actualizada” justamente a partir de la experiencia a la que se refiere el relato.

Por otra parte, esta autora señala otro aspecto de la representación del “yo” que tomaremos en cuenta, a continuación, para hilvanar nuestra interpretación de Bonilla: el planteamiento del “yo” como prosopopeya, en respuesta a esa necesidad de resucitar al ser, traerlo al presente desde otro tiempo. Aquí se encuentra problemática la autenticidad de la experiencia puesta en relato, a partir de un recurso artificioso, retórico, como lo es el de la prosopopeya. No obstante, apunta la autora, al considerarse estos límites del “yo” narrado en el terreno de la presentación escénica, la prosopopeya es el recurso natural.

En consecuencia, la autora evidencia la necesidad de abordar el tema de la verdad en relación al relato:

“(…) animar la tarea crítica de «la verificación» de la verdad del sujeto enunciator de lo autobiográfico, «de su conexión con una verdad de la experiencia que aflora en el testimonio». Porque es esa operación crítica la que puede devolvernos el valor auténtico del testimonio y el coraje de proponerlo. (Fernández, 2017, p. 45)

La utilización del *principio collage* en la obra de Bonilla articula todas estas funciones del “yo” en el relato, expuestas por Fernández, de tal forma que la construcción del sujeto es la acción central y estas manifestaciones del “yo”, exaltado o en la prosopopeya, quedan expuestas a la luz de la construcción de la realidad en una búsqueda por ser.

En el caso de *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, se evidencia la conciencia del personaje *Antígona* y su accionar, gracias a la construcción de un tropo: *Antígona*-Bonilla donde Bonilla, como actriz, interpreta a *Antígona* y donde la *Voz de Antígona* es la voz en off de Bonilla. Este último recurso es curioso ya que, al estar presente Bonilla, no parece ser necesario, sin embargo, lo que permite es jugar a una especie de transmutación, una prosopopeya de *Antígona* que es la propia Bonilla, pero no sucede por asaltar la identidad de la heroína clásica sino por darle una voz en nuestro tiempo. Bonilla le presta su voz a *Antígona*, lo cual se inserta en el presente y en la realidad del lector-espectador y *Antígona* le presta su cuerpo a Bonilla para habitar el relato pasado, como una máscara. En esta operación la que enfrenta a *Creonte* ya no es *Antígona* sino *Bonilla*.

En la obra de Bonilla, la realidad es un terreno móvil, construido a partir de discursos literarios y mitológicos que se perpetúan en la memoria de las sociedades, por lo que es importante visitar esa memoria y editarla para buscar la verdad y la libertad del sujeto, una manera de convocar su deseo de empoderamiento de su Historia. El tiempo se

experimenta como un lugar, por lo que el espacio vacío es crucial para lograr el desplazamiento de su función en el relato teatral. Es necesario auto ficcionarse, construir una esceno-biografía protagonizada por el deseo de existir en el discurso, por lograr un desplazamiento de su lugar de enunciación.

Con respecto a la autoficción, Bonilla señala: “(...) el autor habla en nombre propio, pero ficcionado. No es análogo, no es una copia, no es una versión de la realidad. Es decir, es una representación de un mundo de ficción que parte de la realidad del autor” (M. Bonilla, comunicación personal 12 de marzo de 2021). Por ejemplo, en *Silencio Roto*, el texto *readymade* de *Ofelia*, descrito anteriormente, más que un elemento puramente intertextual ubica a la autora dentro de su universo planteado, no a nivel corpóreo o de forma evidente sino en el pronunciamiento de todo el discurso. Valga aclarar que es la *voice over* de Bonilla la que nos expone los momentos en que se hace síntesis de los monólogos shakesperianos en relación a las visiones de la mujer que construyen, por lo que el texto de *Ofelia* implica una relectura de estos momentos al corresponder a la misma voz, como si fuera *Ofelia* en el fondo del agua la que nos trae toda esta reflexión pero que, al ser la voz de la autora, la percibimos como un tropo *Ofelia*-Bonilla que desborda el discurso más allá del espacio dramático, similar a la formulación del “yo” que encontramos en *Yo soy aquella* a la que llamaron Antígona.

En el caso de *Ofelia* y *Hamlet*, la autoficción es incluso el tema a tratar en la obra, como se propuso anteriormente, constituye su marco discursivo. La definición de autobiografía que brindan los personajes *Ofelia* y *Hamlet*, la memoria como un encierro en el caso de *Hamlet* o la memoria como un acertijo, en el sentido de des ocultamiento, en el caso de *Ofelia*, evidencian la construcción de la subjetividad inclusive desde el plano de la ficción. Aquí,

las relaciones entre verdad-mentira, realidad-ficción, imagen-ser conforman el borde del *collage* en el cual la obra opera a la mirada del lector-espectador.

El *collage* es pues un dispositivo que relativiza en lo representacional el tiempo y el espacio por lo que las relaciones que se establecen entre lo simbólico y el discurso desestabilizan las concepciones previas y logran infiltrar una lógica autoficcional y metateatral, donde a veces identificamos con claridad a la artista como en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, otras veces es la misma ficción la que parece exponernos su punto de vista de lo Real, como en *Ofelia y Hamlet* cuando los personajes definen la autobiografía y manifiestan sus puntos de vista sobre la realidad, siendo que pertenecen al universo de la ficción. La evidencia de que éstos personajes corresponden a otro universo, otro tiempo, es la presencia del personaje real de *Bercovich*. La presencia de un personaje que se corresponde con una persona que pertenece al plano de la realidad, pero ficcionado, evidencia que *Ofelia y Hamlet* son recortes de un universo ficcional, literario.

Este mismo juego con lo teatral, lo real, y sus relaciones permiten establecer la vivencia del espectador o lector como espacio real de la acción. Es decir, al desdibujar los límites del espacio escénico, Bonilla ubica la acción directamente en la mente del espectador-lector y debe éste establecer relaciones entre los elementos que allí coexisten desde su propia sensibilidad porque las reglas para interpretar el espacio no existen, ello conlleva a la relativización de las nociones preconcebidas sobre la realidad y por lo tanto desestabiliza el discurso en el plano de lo real a la vez que en el ficcional.

4.3.2 El recurso de la voice-over como constructor de espacio, de tiempo y de autoridad

En las obras estudiadas encontramos un signo recurrente que es el elemento de la *voice over* como articulador del relato o bien de la experiencia semiótica propuesta. Más que un narrador, como hemos señalado, la *voice over* consiste en una inserción de la propia autora a manera de autoficción, en este sentido le relacionamos como un enlace de *esceno-biografía*, en tanto trae a la escena a la autora, y *deseo-biografía*, en tanto a partir de ella expresa su deseo. Estos conceptos fueron planteados por la misma autora como mencionamos en la sección anterior.

Fernández (2017) encuentra que “Esta búsqueda y exaltación de lo propio (...) fue puesta en valor por las primeras artistas de performance comprometidas con el feminismo, como una forma de conciliar lo ritual con lo transgresor (...)” (p. 45). Este elemento de la ritualidad del teatro es muy importante en Bonilla pues instala los códigos que permiten al lector-espectador organizar su experiencia de semiosis. El recurso de *voice over*, juega aquí un papel imprescindible, ya que a través de este recurso Bonilla sustituye la voz consciente de cada lector-espectador por la suya. No hay cuerpo para esa *voice over*, así que el lector-espectador debe hacerse cargo de las acciones que dan identidad al sujeto enunciante.

En un primer nivel podemos pensar en el recurso de la *voice over* de Bonilla en sus obras como una especie de narrador omnisciente. Sin embargo, no está alineada con la presentación del relato, no se corresponde con los personajes ni con algún *deus ex machina* que subvierta la historia. Pero sí con la construcción de una imagen auditiva de acompañamiento en la lectura de la pieza que determina su lugar de enunciación, por lo que a la vez que subraya, denuncia, reclama al relato (en la ficción o en el discurso real),

evidencia la posición de la artista y comparte el proceso de construcción de su mirada frente a ese relato.

La emergencia histórica de la categoría de literatura como un dominio autónomo dentro de la sociedad burguesa permite un reconocimiento de los textos literarios como estructuras simbólicas polisémicas regidas por un alto grado de auto referencialidad; la literatura llega a funcionar como una forma de metalenguaje que puede problematizar el significado referencial en lugar de transmitirlo, reflexionando críticamente o parodiando juguetonamente las convenciones estéticas que gobiernan su propio discurso. (Felski, 1989, p. 175).

La decisión de Bonilla de trabajar a partir de textos clásicos evidencia su visión de la literatura como una institución donde el discurso real se relativiza a partir de su representación. La intención de esta autora de “volverse” literatura (dramática), mediante el recurso de construirse imagen auditiva dentro de su teatro, evidencia la crisis institucional en tanto, este gesto, subraya que para la mujer es posible modificar el discurso sobre lo real solamente a partir de su infiltración en la ficción. A la vez, denuncia que la ficción literaria perpetúa ciertos patrones de pensamiento, comportamiento y articulación entre los sujetos de la sociedad. Cabe señalar que esta tensión que se construye entre realidad y ficción, que es encarnada por la propia autora es un síntoma de su tiempo, de la crisis de la representación en la que se inscribe su discurso feminista *collage*. Es decir, no es un tema de ser mujer, sino de ser artista/escritora/directora mujer en Costa Rica, en diálogo con su tiempo.

Fernández (2017) investiga estas estéticas de mujeres que emplean distintas formas de representación del “yo”, por llamar de otra forma a la función que escoge tener una autora al abordar su obra, en la que ella misma se coloca como parte de la ficción. Al respecto nos propone:

Es interesante seguir las reflexiones que a lo largo de las últimas décadas han ido jalonando las representaciones del yo, sobre todo en la narrativa, y constatar que a menudo buscan el auxilio de la representación dramática como metáfora para explicar los desdoblamientos del narrador entre sí mismo y su materia; ficcional o auténtica. (p. 44)

A partir del recurso de la *voice over*, Bonilla instala una imagen auditiva de sí misma, lo cual ejemplifica esta escisión del sujeto de la cual somos testigos. El gesto de la autoficción en *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, por ejemplo, no está dado porque María Bonilla construya a partir de su vida una ficción, usando su vida como un relato. En la escritura teatral de Bonilla la autoficción se da por la inserción de ella en el mito. Una inclusión que consigue traslapando la *Voz en off de Antígona* con la *voice-over* de Bonilla, colocando su voz a la par y por encima de la de *Creonte*, al utilizar un vestuario y elementos que realzan o texturizan su presencia corpórea, con la presencia del “yo” en diferentes momentos del texto: “Yo fui Antígona”, “Yo estoy muerta. No estoy ni en el mismo tiempo ni en la misma historia”, “Yo soy...”.

Ahora bien, la *voice over* de Bonilla en sus obras carece de un cuerpo emisor de esa voz porque la voz no necesariamente corresponde a alguno de los personajes del relato, salvo en el caso de *Antígona* al ser Bonilla actriz en su puesta en escena, como ya se mencionó. La ausencia de un cuerpo enunciante de la voz, puede leerse como la intención de ser vista

únicamente desde sus ideas y su posicionamiento, librándose de los estereotipos y exigencias adjudicadas al cuerpo femenino, máxime en la tradición teatral como menciona Morera (2006) sobre la escritura de los dramaturgos clásicos Ricardo Fernández Guardia, Alberto Cañas, Daniel Gallegos y Samuel Rovinski. Esta decisión escénica modifica la lógica del espacio donde recibimos el discurso a través de una imagen concreta del enunciante. Las implicaciones en esta alteración de la lógica escénica construyen una trasgresión. El resultado, consideramos es la lectura de esa voz como si fuera la propia, la del lector-espectador. Al no haber un significante para esta voz, al permanecer abierta la imagen auditiva, por decir de alguna manera, el cuerpo al que se atribuye la enunciación no es de la autora, ya que ella tampoco se identifica. Por esta razón se atribuye a “una mujer”, al ser una voz de mujer, lo cual puede implicar a todas las mujeres, o bien, abstrayéndose de este rasgo, puede ser identificada como la voz propia (del lector-espectador).

Ahora bien, con respecto al cuerpo y su representación en la dramaturgia costarricense de mujeres Morera (2006) apunta:

La escritura dramática femenina en Costa Rica se caracteriza por construir nuevas imágenes femeninas, la de mujeres trasgresoras, que derrumban mitos y estereotipos. Mujeres con un cuerpo, no objeto del deseo, sino cuerpos llenos de significado desde el propio punto de vista femenino. En estos textos las descripciones físicas ni se nombran, porque lo importante es la experiencia humana como tal; se habla del cuerpo con el objetivo de rescatarlo del ultraje y de la dominación del "otro", y de la importancia de adueñarse como mujeres de sus propios cuerpos. (p. 71)

La *voice over* de Bonilla convoca la insurrección de un cuerpo que renuncia a constituirse desde- o ser sometido a- los parámetros tradicionales de nuestros referentes de cuerpo como lo propone Morera. El recurso de *voice over*, en las obras del corpus, invita a una revuelta íntima, en términos de Kristeva, pues dislocan la ubicación del sujeto enunciante y el receptor del discurso, por lo que los límites entre realidad y representación, pasado y presente entran en crisis de la misma forma que la relación espacio-tiempo.

Por otra parte, la *voice over* se instala en el plano temporal ya que, como señala Kowsan (1981): “Los signos auditivos se comunican en el tiempo” (p. 50). La *voice over* se convierte en una especie de columna ideológica que nos promueve la creación de una imagen a partir del contexto expuesto, esta construcción de la autora de por sí organizada por la relativización del discurso hegemónico. Del mismo modo, la *voice over* en los tres textos convoca una imbricación de “tiempos”, es decir, esta voz no surge del pasado, pero tampoco comparten necesariamente el tiempo del lector-espectador como haría un narrador. Es decir, es una forma de materializar al tiempo como espacio.

4.4 El agenciamiento collage en las obras: Yo soy aquella a la que llamaron Antígona, Ofelia y Hamlet y Silencio Roto

A partir de dos observaciones de Simó (2004), sobre el trabajo de Benjamin con el montaje, nos interesa construir la figura de agenciamiento que los diferentes elementos auto referenciales terminan por construir en las obras del corpus.

La primera es la de la “reparación” del conocimiento histórico a partir de la recuperación de la memoria histórica como acto político, lo cual se logra a través de **la libración de la construcción mítica**.

Benjamin pensaba que en la era de la cultura industrial, la conciencia queda mortecina en un estado de sueño latente en la que lo mítico la sostiene. Contra esta mitología impuesta desde los poderes fácticos, Benjamin intenta resarcir el conocimiento histórico por liberar el presente mítico. Es decir, liberar la construcción mítica de todo lo que nos rodea, de toda nuestra cotidianidad que es el presente. En esta recuperación, la transmisión de la cultura alta y baja es central. Es un acto político de vital importancia la recuperación de la memoria histórica. (Simó, 2004, p.23)

En *Yo soy aquella a la que llamaron Antígona*, la conjunción de los aspectos del espacio escénico y el texto nos revelan la obra de teatro como un ritual de entierro de la misma *Antígona*. Ritual definido por un juicio previo al que asistimos y una especie de inmolación del personaje protagónico. Nos presenta, para la valoración de este convivio, las argumentaciones de varias áreas del saber y de diversos autores para elaborar una tesis propia respecto al accionar de *Antígona* y la correspondiente valoración social de este accionar, en un primer nivel. Del mismo modo, sobre el mito construye una denuncia del discurso occidental y el lugar que otorga a la mujer. Ya vimos como es el *principio collage* el que logra armonizar todos los componentes escénicos para que, siendo congruente con la propuesta del mito clásico de *Antígona*, generen un desplazamiento de éste, dislocando la posición del poder y generando una crisis del discurso a la par que va rescatando diversos

elementos y posiciones de la memoria histórica ocasionada por el mito, liberándonos de él, a la vez que lo reconfigura.

En *Ofelia y Hamlet*, Bonilla construye la obra de Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, como un mito representativo de la cultura occidental, desde el primer texto explica que desde ahí parte su escritura (con el texto de Jan Kott), siendo el ejercicio corrupto del poder una especie de patrimonio heredado a partir de este mito (observación planteada a partir del texto final de Grotowski). De nuevo la intención de desmitificar el presente a partir de la relativización de uno de sus mitos constitutivos. En este texto, a partir del desborde del mito en la intervención de *Ofelia y Hamlet* como personajes que hablan a la realidad desde la ficción, o la inserción de *Bercovich* y la misma *Bonilla* en la obra (desde lo real hacia lo ficcional), accionando a la par de los personajes ficticios, jerarquizan el resto de los elementos escénicos para evidenciar la crisis como metáfora organizativa.

Por último, en *Silencio Roto*, a partir de la metáfora de la escritura como creación, Bonilla defiende, de forma poética, que el discurso occidental se ha escrito en palabras de hombre y ha perpetuado ciertos estigmas sobre la mujer que determinan su vida en la exclusión de este mismo discurso. Concretamente se sugiere a Shakespeare como un Dios creador de roles de la mujer y algunas de sus obras como origen de la tradición de categorizar los roles femeninos como “ciegas de amor” como el caso del personaje de Julieta, “sometidas a la violencia por gusto propio” como en el caso de Desdémona, “sumisas al punto de volverse cómplices de asesinato” como Emilia, “culpables por aspirar a tener el poder” como Lady Macbeth, “perversas por su fragmentación entre sus roles de esposa y de madre” como el personaje de Gertrudis, “víctimas herederas de la tradición del silencio” como Ofelia; todas atravesadas en algún momento por la locura, la violencia y la muerte. Cabe destacar que el

juicio intrínseco en este gesto se aplica al discurso literario y a la vez, a través de la metáfora, a la religión, donde los patrones conductuales son determinados por un discurso de poder hegemónico y patriarcal.

En esta obra, Bonilla subraya el poder de la escritura y los discursos de construir realidades, de modo que se refuerza la idea del teatro también como espacio de perpetuación de imágenes de la mujer como loca, como perversa, como víctima; espacio en que la mujer está destinada a este rol secundario de absorber la violencia de su contexto. Es evidente también y quizá en esta obra con mayor claridad que en las anteriores, el objetivo de Bonilla de desmitificar esta imagen de la mujer escrita el discurso (en este caso por Shakespeare). Este gesto constituye a la vez una denuncia de la necesidad de reconstruir desde otros ángulos las visiones tradicionales de la mujer perpetuados en el discurso teatral. En este caso no es sólo el mito, sea éste Romeo y Julieta, Otelo, Macbeth o Hamlet, del que procura liberarnos; sino de la perpetuación de la escritura masculina de los roles femeninos, en el discurso literario y el real.

Como lo menciona Simó (2004) “Benjamin intenta descubrir todo lo que ha sido escondido y camuflado en la transmisión cultural, para llegar a poner de relieve sus contradicciones entre su forma y su contenido” (p. 23) Este es el principio que faculta a la operación *collage* a diseñar un agenciamiento entre los diversos planos narrativos, tipos de escritura, signos escénicos, cronotopo, subjetividad de la autora y realidad compartida con el lector-espectador. Proponemos que esta intención alberga un acto político de recuperación de la memoria a la vez que la plantea como crisis del sujeto.

La segunda observación que se propone para comprender el agenciamiento del *principio collage* en las obras es el **distanciamiento brechtiano**:

Para Benjamin, el montaje es la forma progresista conveniente a esta manera de pensar, porque como él mismo dice, "interrumpe el contexto en el que es insertado", es el "principio de la interrupción" de Brecht, en su técnica renombrada *Umfunktionierung*, que aplicó en el teatro. (Simó, 2004, p. 25)

La intención de esta técnica brechtiana del efecto de distanciamiento consiste en lograr que el espectador tenga una actitud analítica y crítica frente al proceso representado, evitando la identificación del público con el fenómeno escénico tradicional en el teatro. Es decir, procura eliminar la ilusión de la representación como eje meramente ficcional. Planteamos que, al establecer cambios de lenguajes, de tiempos, de universos de procedencia de los cortes y de naturaleza de éstos puestos en un común, a partir de lo auto referencial las obras del corpus logran el mismo efecto deseado por Brecht, pues a pesar de que se genere identificación en o hacia alguno de los elementos escénicos o los signos allí construidos, la "crisis como metáfora organizativa" relativiza la conciencia sobre cada uno y su origen, manteniendo una actitud crítica y analítica del fenómeno teatral.

Podemos pensar las obras de Bonilla como una especie de tejido a la manera de un *quilt* o un *manto expiatorio* como lo describe la escritora y psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola:

Un manto expiatorio es un manto que detalla en imágenes, escritos y toda suerte de objetos prendidos y cosidos a él todos los improperios que una mujer ha recibido en su vida, todos los insultos, todas las calumnias, todos los traumas, todas las heridas y todas las cicatrices. Es la exposición de su experiencia como chivo expiatorio. (...) A veces los llamamos también mantos de batalla, pues son la prueba de la resistencia, los fracasos, y las

victorias de cada una de las mujeres y de sus congéneres.(Pinkola, 2001, p.312)¹⁰

En esta propuesta, Pinkola señala este manto como una forma de reseña de la vida que es común a distintas civilizaciones originarias de diversas poblaciones del mundo:

De la misma manera que los lakotas pintaban imágenes en pellejos de animales para señalar acontecimientos invernales, y al igual que los nahuatl, los mayas y los egipcios tenían sus códigos en los que anotaban los grandes acontecimientos de la tribu, las guerras y las victorias, las mujeres tienen sus mantos expiatorios y sus mantos de batalla. No sé qué pensarán nuestras nietas y nuestras bisnietas de esta manera de reseñar nuestras vidas. Espero que reciban las debidas explicaciones. (p. 312)

En esta concepción de la obra de Bonilla, podemos visualizar cómo la lectura de cada parte, de cada objeto prendido al manto: las “palabras de otros” a manera de papier collé o découpage, el fotomontaje, la música, los cuerpos, los objetos cargados de signos, los *readymade*, las infiltraciones de lo real (meta teatralidad); es decir, de los múltiples fragmentos de distintas procedencias y saberes que se tejen en el espacio para generar tiempos, “texturas” (niveles, perspectivas diversas, etc.) en el discurso, son discontinuos, se ensamblan produciendo un efecto de distanciamiento puesto que no permiten al lector-espectador dejarse llevar por un goce estético o sentimiento empático; cuando se está aproximando a la valoración de uno pasa a otro lenguaje, universo, tiempo, gesto de la representación.

¹⁰ Pinkola, C. (2001) *Mujeres que corren con los lobos*. 4ta reimp. Trad. M. Antonia Menini. Sine Qua Non

“Seitz define el assemblage, en su provocación del pensamiento, como poético antes que realista, por su capacidad alegórica de transformar las partes en una nueva amalgama que trasciende y (sic) incluye sus partes” (Simó, 2004, p.16). Podemos pensar en las obras analizadas como mantos expiatorios cuyo soporte es el acto político de la reconstrucción de la memoria histórica, su hilo es el *principio collage* y su concepción de teatro es el del distanciamiento brechtiano, la relación estética favorece el pensamiento activo a la vez que implica al sujeto (lector-espectador).

Valoraciones finales

La transición entre el siglo XX y el XXI, generó una serie de cambios políticos y sociales en nuestro país de los cuales el arte se hizo cargo, lo cual se evidencia en las búsquedas dramáticas en torno a la identidad individual y nacional a partir de los años 80 como exponen autores como Fumero (2008) y Soto (2014). Del mismo modo, las consecuencias del cambio de paradigma político y la crisis económica provocan cambios importantes en las políticas culturales que influyen en la reflexión sobre la conciencia de la realidad nacional y generan una creciente pregunta por la identidad nacional costarricense. Esto desemboca en una valoración por la reconstrucción o reactivación de su memoria histórica. Los discursos feministas se gestan a partir de las denuncias de la disparidad y la violencia de género en la mayoría de las dramaturgas de este periodo, no obstante, no todas estas inquietudes artísticas en el teatro se traducen en investigaciones de tipo estético. La teatrera, escritora y académica costarricense María Bonilla es sin duda pionera en plantear, desde una dimensión estética, estas preocupaciones que han sido estudiadas mayoritariamente en las artes visuales. Cabe destacar que en las investigaciones encontradas hasta ahora las únicas que abordan el trabajo de Bonilla son escritas por ella misma. Este tema no es menor y aporta algunas ideas que se desgranarán a continuación.

En primer lugar, el teatro como acontecimiento se vuelve un fenómeno difícil de investigar por su carácter efímero. El hecho teatral, entonces ha sido excluido o por lo menos relegado del ámbito de la investigación, perdiéndonos de todo su aporte epistemológico. Del mismo modo, autoras como Bonilla, con esta doble característica de dramaturga-directora escénica, han sido excluidas de los listados de autoras teatrales e investigaciones sobre sus poéticas. Esto debido justamente a su abordaje metodológico-procesual al escribir desde la

escena, incluso en investigaciones académicas que buscan la visualización de la producción artística de mujeres costarricenses.

Desde el siglo XIX, las escritoras han vivido en una especie de encierro dual, uno literal planteado como experiencia de vida y otro simbólico en el espacio de su producción poética, lo cual ha devenido en redefiniciones del “yo”, el arte y la sociedad. Vemos aquí cómo la exclusión ha marcado un curso, una provocación para la relación poética-autoría que reacciona a una cultura donde la autoridad literaria ha sido tradicionalmente patriarcal. Tanto en su búsqueda poética como en su investigación académica, Bonilla se ha enfrentado a estos mecanismos invisibles que por una u otra razón acaban por minimizar sus enormes aportes al teatro, la cultura y la identidad costarricense. María Bonilla, a través de su obra, en este caso teatral, pone en crisis los significados normalizados asociados a la mujer, subrayando el origen de éstos en las obras clásicas de la literatura occidental y promoviendo los avances en el discurso feminista al respecto. Este proceso de representación o significación de lo real participa al mismo tiempo de su transformación. Sobre todo, en cuanto a la creación de “imágenes vivenciales” que el teatro faculta desde la presencia en la creación de lo auto referencial, auto ficcional, meta teatral, readymade, etc. El gesto en el lenguaje que construye esta exposición siniestra de sí en articulación con su contexto constituye una acción revolucionaria en el escenario de la realidad social costarricense.

De modo que, podemos ubicar a Bonilla como parte del movimiento vigoroso de artistas visuales entre 1980 y 2000, propuesto por Mandel (2017), que proponen la estética como espacio de disidencia frente al discurso patriarcal hegemónico y cuya búsqueda creativa se genera alrededor del cuerpo, la sexualidad femenina y la relación imagen-palabra. En

relación a este último núcleo temático, cabe destacar que Bonilla continúa utilizando la palabra como base de su trabajo, pero en el sentido de utilizar la palabra como imagen. Es decir, ella visibiliza el rol que la palabra ocupa en el discurso sociopolítico para la mujer y utilizando las mismas claves de la representación construye a nivel literario-dramático un universo en el cual ella se inserta para operar dentro de él, colocando al mismo nivel cierto discurso mítico junto a distintas facetas de su vida, evidenciando cómo ese discurso mítico ha modificado su vida y ha tomado decisiones por ella, simbólicamente la ha construido. Este gesto sería distinto al de la performance donde se borran los límites de la representación y se juega en ese borde (realidad-representación) más cercano a la realidad. En el caso de Bonilla se acentúa el gesto representacional, evidenciando la crisis del sujeto en su representación del mundo, donde el mundo es una construcción literaria, una ficción. En el universo de Bonilla vemos dentro de la subjetividad femenina, no la vemos a ella, como en un performance; sino que vemos dentro de ella, más cercano al tratamiento narrativo de una novela.

Del mismo modo, en el ámbito del discurso feminista el combate sobre la construcción tradicional de la mujer- y oficialista desde el punto de vista de la literatura- en otras autoras costarricenses apuesta por el tratamiento de la imagen de la mujer y las líneas temáticas que toman, pero Bonilla todavía va un poco más allá, en el sentido de que ella se inscribe, se incluye dentro de ese universo discursivo como autora, como autora literaria de un nuevo mito que es ella.

Más allá del espacio artístico en sí, Bonilla constituye una influencia importante para otras autoras y creadoras. Vemos cómo la temática del cuestionamiento identitario es una constante a la que Bonilla responde desde la subjetividad y el cuerpo femenino como un

espacio de construcción de subjetividades y a la vez de producción de discurso. El cuerpo como espacio y las búsquedas creativas desde las subjetividades femeninas se encuentran en generaciones posteriores, como apunta Fumero (2007) de las autoras Amador, Cervantes y Picado. De la misma forma Bonilla, como docente de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, fue maestra de actuación, dirección y otros cursos fundamentales de la carrera para muchas creadoras como las señaladas y otras, pero la evidencia de su influencia de forma académica requeriría otro tipo de estudio, por lo pronto nos permitimos exponerlo como una hipótesis, pero el medio teatral costarricense estaría de acuerdo en que María Bonilla es un baluarte de nuestro teatro, sobretodo en cuanto a constituir una provocación para la imagen tradicional de la mujer y el discurso oficialista en el teatro en torno a esta construcción.

La importancia del género y la memoria colectiva en la construcción identitaria nacional evidencian la relevancia de las investigaciones y creaciones artísticas de Bonilla, pues su estética posibilita desplazamientos en el lenguaje y reconfigura nuestros modos de experiencia sensible, incidiendo en el ámbito de lo real. En Bonilla, podemos identificar una búsqueda propia del ser costarricense desde una posición vulnerable que se enfrenta a un contexto aniquilador de verdades.

En este mundo postmoderno, como realidad y simulacro borran sus fronteras, cada uno de nosotros somos, como el territorio y el mapa, construcciones intelectuales y complejos sistemas culturales, poco objetivos, no neutrales ni transparentes y poseemos un enorme potencial para alterar, modificar o confundir la realidad (Bonilla, 2019, p.16)

Así como propone Felski (1989) sobre la escritura feminista de los años 70 y 80, que es formada por los cambios ideológicos provenientes de los movimientos feministas correspondientes, dando paso a una relación dialéctica entre escritura y práctica social; de la misma forma podemos identificar esta intención en Bonilla de encarnar la propia fantasmagoría como acto político, como ella observa a su vez de otras autoras, sus contemporáneas por ejemplo en su texto *La novela fémica contemporánea: la reescritura del imposible en la erótica de la invisibilidad y el silencio, estaciones de un viaje hacia uno mismo* (2012).

Ahora bien, no es casualidad que Bonilla acuda a la estética *collage* para tejer su poética escénica. Su propuesta escénica, si bien toma del discurso de diversas autoras feministas (correspondientes a diferentes periodos del feminismo), al utilizar la crisis como metáfora organizativa, que es lo que yace bajo el principio *collage*, actualiza estos discursos como parte de la crisis actual. A la vez que aporta a la construcción-re construcción de la memoria colectiva un recordatorio del camino recorrido en cuanto al discurso feminista y su lugar de enunciación “mujer” en la creación artística y la vida social. En este sentido, podemos proponer el discurso feminista de Bonilla en relación a su valoración del feminismo como un compromiso al momento histórico y sus necesidades específicas, también, de acuerdo con Felski (2002) y su exposición de la relación de cada feminismo con su concepción de tiempo, localizada en un marco específico de la Historia. En ese sentido, en el feminismo de Bonilla se percibe su momento histórico como una crisis siniestra, es decir, donde lo que debería permanecer oculto, para mantener un sistema, sale a la luz, en busca de la revuelta, pero necesita reconfigurar, para ello, los modos sensibles

de producción. Resulta particularmente interesante el riesgo que toma al seguir trabajando con la palabra y no “mudarse” al escenario del performance lo cual sería la tendencia.

Fernández (2009) ve el tratamiento auto ficcional en el teatro, en el contexto de un mundo de culto a la imagen, como una búsqueda de verdad. “Lo real sería lo que sucede, y la palabra, el reino de la verdad; una verdad a la que se llega a través de la poesía, verbal y física, desbordando los límites entre autobiografía, cuerpo físico y construcción poética” (p. 75). Encontramos en Bonilla esa búsqueda por la verdad, una apropiación de la realidad como ese proceso de búsqueda convertida en obra de arte, de teatro. Es decir, nos muestra la encarnación de esa apropiación.

El *collage* configura una forma de ver el mundo y a la vez una metodología analítica de éste. Esto posiciona al “sujeto in progress” como un libro abierto para comprender la crisis del significado en un mundo *readymade*. Kristeva (1981) propone la semiótica como un recurso continuo de subversión dentro de lo simbólico. Podemos valorar esta relación más bien como una deconstrucción recíproca que no solo configura el lenguaje sino al sujeto. En este sentido la crítica de Kristeva al fenómeno de la identidad o construcción identitaria brinda una posibilidad de operativizar el *principio collage* en el análisis del discurso artístico como huella de la fluidez de la subjetividad, al menos en autores o autoras como María Bonilla.

En esta misma línea, como menciona De Micheli (2002) el *collage* resuelve el problema moderno en el arte, que es el de la autonomía la obra, a partir de una confirmación de su origen. A partir de esta idea podemos interpretar la necesidad de Bonilla de articular su discurso escénico, por un lado, a través de los patrones discursivos de la auto referencialidad, y por otro de algunos mitos teatrales, ya que constituyen el origen de su

obra y del discurso en el contexto costarricense sobre el constructo mujer. Ello implica la búsqueda honesta de un modelo dramático a manera de escena biografía y deseo-biografía, términos que ella misma acuña. Pero no es un tema de ego, sino como se propuso a partir de la lectura de Benjamin en Simó (2004), el tema es el de la liberación de las construcciones míticas como un acto político de recuperación de la memoria histórica y la relativización de los roles en el discurso.

A partir del análisis de la poética de Bonilla se encuentran una gran gama de relaciones entre el carácter ritual del teatro, la estética del *collage* y la política que sugiere, de confrontación con el contexto a la vez que lo integra, la exploración del lenguaje desde la multiplicidad, la elaboración sobre la saturación y el vacío. El *collage* como figura compleja pero nodal permite la valoración del espectáculo por cuanto hecho vivo y no sólo su dimensión conservada- textual, es decir, permite el análisis de la selección de materiales de diversas procedencias en cuanto a lenguaje y en cuanto a su ubicación en el hecho teatral. Si vemos la acción como un nudo de tensiones, la estética del *collage* permite moverse en ese nudo sin desenmarañar ningún hilo, pero recorriendo cada uno en función de su posición en la representación y su accionar dentro de ésta. El *collage* se propone a la representación como un nudo perfecto en el que tensar todas las relaciones que surgen en el ritual teatral y se desbordan de él.

Analizando algunos conceptos que se desprenden del estudio del *collage* dentro de la corriente de arte neofigurativo surgido después de 1960 en Marchán (2012) podemos identificar algunas operaciones de la nueva figuración en el trabajo de Bonilla:

- 1) El relativismo del criterio semiótico y perceptivo de semejanza y sus diferentes grados de iconicidad han determinado la diversidad de tendencias neofigurativas. (...) (p.19)
- 2) (...) La figura humana en el espacio neofigurativo se relaciona con el mundo exterior como algo hacia lo que se proyecta, poniendo en primer término la espacialidad del propio cuerpo y de sus miembros, ligada directamente a su motricidad (...) (p.27). Su espacialidad no es tanto de posición, sino de situación.
- 3) La nueva figuración se centró primariamente en la figura humana aislada, sin aparentes relaciones contextuales, desprovista en general de connotaciones históricas y sociales, oscilando entre subjetividad y objetividad. (p.27)

A pesar de que estas observaciones proceden de las artes visuales, por las características del teatro de Bonilla encontramos posibles su extrapolación. En el tratamiento de los grados de iconicidad que se pueden encontrar en los personajes y textos clásicos, en el tratamiento del cuerpo y el espacio como sus relaciones y en la dialéctica que establece entre la subjetividad y la colectividad.

María Bonilla ha procurado trabajar de distintas formas el espacio y la manera en la que articula los materiales que contiene. En este sentido, formas de espacio como el *tableau vivant* o el *collage*, realizan operaciones en el espacio escénico que permiten variaciones no solo en la dimensión poética sino en la experiencia física- corpórea de los espectadores al permitirse como intención primaria jugar con el tiempo: acciones al mismo tiempo o en

tiempos distintos a la vez. Este tipo de experiencias ritualizan estas modificaciones entre el tiempo y el espacio y por lo tanto podemos presumir que transforman con muchas variantes la tensión que se produce entre artistas y espectadores habilitando nuevas rutas teatrales. En ese sentido se percibe el trabajo de Bonilla en los bordes entre las artes visuales y las escénicas.

El gesto auto representacional está presente en las obras de Bonilla, no tanto evidenciando una parte ficcionada de la autora, sino como propuesta discursiva, acentuando el gesto de la representación y sus implicaciones en la creación de la subjetividad, como lo vemos de forma más evidente en *Ofelia y Hamlet*. En ese sentido, proponemos que la autoficción, el *readymade*, y la meta teatralidad dibujan a la obra de Bonilla, un marco de articulación del discurso en los pliegues entre realidad y ficción donde se subraya la verdad como algo que no existe sino entrañado en una interpretación, una mirada intimista en un plano de lo común.

Bonilla acude al *collage* para desmarcarse de los esencialismos, pero dando validez a la configuración de su subjetividad desde un lugar de enunciación “mujer” con toda la crisis en el discurso y en lo real que ello conlleva. Esta tensión es descrita por Felski (1989), en el ámbito literario, de la siguiente manera:

(...) existe una tensión sintomática en la teoría literaria feminista entre una posición, que busca repolitizar el texto literario reinsertándolo en la esfera de las prácticas comunicativas cotidianas, y una simultánea conciencia de las limitaciones potenciales de una estética puramente funcionalista, que enfatiza los efectos políticos inmediatos y es incapaz de abordar la especificidad de la literatura como un lugar de significación plural y placer

estético que puede resistir y transmitir posiciones ideológicas dominantes (Felski, 1989, trad. personal, p. 175).

En cuanto a las implicaciones feministas de la estética *collage* en Bonilla proponemos que resuelve la tensión existente en algunas corrientes del feminismo literario, logrando insertarse en un marco más amplio que su valoración en tanto “creación de mujer”. Ya que, a partir de su puesta en crisis de la subjetividad, absorbe cierta tradición esencialista para relativizarla en el discurso universal.

La emergencia histórica de la categoría de literatura como un dominio autónomo dentro de la sociedad burguesa permite un reconocimiento de los textos literarios como estructuras simbólicas polisémicas regidas por un alto grado de autor referencialidad; la literatura llega a funcionar como una forma de metalenguaje que puede problematizar el significado referencial en lugar de transmitirlo, reflexionando críticamente o parodiando juguetonamente el convenciones estéticas que gobiernan su propio discurso. (Felski, 1989, trad. personal, p. 175)

Tomando en cuenta este planteamiento, se propone que la dramaturgia escénica de María Bonilla, se desplaza de las clasificaciones teatrales existentes en el contexto costarricense y por ello consigue un lugar difícil de ubicar. Entonces se propone la obra de María Bonilla como una manifestación artística cuya definición es tan resbaladiza y móvil como el mismo *collage* que utiliza como estructura o factor dominante para articular los diversos materiales que tensa para producir otro tipo de discurso. Surge en su obra un discurso feminista planteado desde una estética de frontera, entre literatura, teatro y artes visuales, una legítima manifestación transdisciplinaria, donde diversos lenguajes bailan y se tensan para

lograr un intercambio epistemológico lo cual genera un desborde del campo estético al ámbito de lo real.

Proponemos también, más allá de la investigación sobre la autora y sus obras, el provecho de considerar al *collage* como metodología de análisis de los fenómenos teatrales. Utilizar el instrumental de artes visuales para hacer o analizar el fenómeno teatral permite alejarse de las metodologías tradicionales para acceder al conocimiento artístico en sus diversas manifestaciones, promoviendo un enfoque háptico del conocimiento a la par del visual. Es decir, parece permitir la encarnación de los desplazamientos del sentido y no solo la generación de pensamiento racional sobre ello. Del mismo modo, se valora la aplicación de la metodología de la Poética Teatral, sistema que ha guiado la investigación, como un hallazgo importante para el estudio del teatro como fenómeno complejo de la experiencia humana, ya que facilita la comprensión del trabajo artístico, en sus diversas dimensiones, considerando en este caso a la artista y su proceso como parte importante del análisis de su obra. Esto es detectar el lugar de enunciación de la artista en el reparto de lo sensible. Por ello establece parámetros para la valoración del *collage* como agenciador del feminismo presente en la obra de Bonilla, no limitándolo a la valoración de su obra como trinchera de la mujer para reclamar su lugar en el discurso sino para incidir en la recuperación de la memoria de ese lugar como soporte para la construcción de su subjetividad que juega un papel más amplio en el plano epistemológico y valora en el plano de lo real la incidencia de ese conocimiento en la transformación del ser y su entorno.

Al referirse a la recuperación del “*principio collage*”, Marchán (2012) señala que estas formas artísticas *collage* son ejemplos reales de “liberación frente a las funciones de adaptación del yo, como mecanismos de defensa frente a unas normativas sociales, sin

esclarecer las causas socioeconómicas y sociopolíticas en las que se fundamentan las experiencias psicológicas individuales (...)” (p. 259). No obstante, en el caso de Bonilla ella nos pone en evidencia las crisis de los marcos fundamentales de su experiencia específica. Sobre todo, en las operaciones auto referenciales: la autoficción, *readymade* o en la instalación de la *voice over*, Bonilla evidencia su experiencia individual en enfrentamiento con los discursos dominantes (literario y real, ideológico y corpóreo).

 Mi teatro y mi escritura son mapas de las alevosías que, como mujer del siglo XXI, mujer de tiempos violentos y atroces, cargo en mi cuerpo, en mis emociones y en mis pensamientos, pero también ficciones que juegan escondido conmigo misma (...) (Bonilla, 2019, p. 17)

En las tres obras estudiadas el soporte es la auto referencialidad, no el espacio. Especialmente la autoficción y la *voice over* que construyen a la autora como autoridad en el relato, no mediante el reconocimiento de ella misma y sus capacidades sino por la confirmación en su identificación subjetiva de los procesos discursivos y semióticos con los que dialoga. El tiempo es uno de los temas en crisis, puntualmente la reconstrucción de la memoria a partir del reconocimiento de los territorios transitados por el feminismo y los discursos literario y teatral. El efecto de distanciamiento que modaliza su teatro y que conlleva a una invitación a la revuelta, se logra mediante la yuxtaposición de ideas e imágenes, tiempos y archivos de la tradición occidental y costarricense. La ausencia de cuerpo y la presencia de la autora instalada en la *voice over* convocan a una reflexión consiente del propio proceso de la construcción subjetiva. Así se configura desde la estructura que es la crisis como metáfora organizativa, su formulación ética que piensa al

artista como un *collagista* en su deber de implicar su contexto para proponer una mirada crítica y una acción política concreta de reconfiguración de las subjetividades.

Bibliografía.

- Amador, E. (2019) La dramaturgia costarricense ¿contemporánea? escrita por mujeres entre 2000- 2017. *Escena. Revista de artes*. 79 (1). Universidad de Costa Rica.
- Arciniegas, G. (1986) *América mágica, las mujeres y las horas*. Editorial Andrés Bello. Chile, p. 162.
- Arraya, C. (2004) *Elementos del Lenguaje Sonoro*. Taller de Producción de Mensajes. La Plata. Recuperado de:
http://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_sonoro.pdf
- Barthes, R. (1997) *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores. Recuperado de:
<http://imago.yolasite.com/resources/BARTHES,%20El%20grado%20cero%20de%20la%20escritura.pdf>
- Barba y Savarese (2007) *El arte secreto del actor*. Ediciones Alarcos (2da edición)
- Barrantes, G. (2010) ¿Por qué Antígona? *En Visiones y Versiones Dramatúrgicas*. (1) San José, Costa Rica. Editorial Tinta en Serie.
- Banash, D. (2013). *Collage Culture: Readymades, Meaning and the age of Consumption*. Amsterdam. Brill Academic Publishers.
- Blas, F. (2015) *El teatro como espacio*. Editorial caja de arquitectos. Madrid, España. p. 1-28.
- Bonilla, M. (2010) Yo soy aquella a la que llamaron Antígona. *Visiones y Versiones Dramatúrgicas*. (1) San José, Costa Rica. Editorial Tinta en Serie.

- Bonilla, M. (2011) La dramaturgia que inventó una identidad. *Teoría y crítica de teatro* (No. 1). San José, Costa Rica. Editorial Tinta en Serie.
- Bonilla, M. (2012). *La Novela Femenina Contemporánea: la reescritura del imposible en la erótica de la invisibilidad y el silencio, estaciones de un viaje hacia uno mismo*. San José, Costa Rica. Gráfica Litho Offset.
- Bonilla, M. (2012) Ofelia y Hamlet. *Visiones y Versiones Dramatúrgicas*. (4) San José, Costa Rica. Editorial Tinta en Serie.
- Bonilla, M. (2014) La escritura de sí el autorretrato: ser arqueóloga de una misma. *Escena. Revista de artes*. 72 (2) 155-162. Universidad de Costa Rica.
- Bonilla, M (2016) Silencio Roto. Texto inédito. San José, Costa Rica.
- Bonilla, M (2016) “*Cartografía de una creación*” en el Coloquio “Improvisar en tiempos atroces”. Ciudad de México. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=TY8nL_NN14A
- Bonilla, M. (2019). *Cartografía de sí*. Un mapa de creación en tres ensayos con imágenes de Ana Muñoz. San José, Costa Rica. Estucurú Editorial.
- Butler, J. (1997) *Lenguaje, poder e identidad*. (Javier Sáenz y Beatriz Preciado trad.) Madrid, España. Editorial Síntesis.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. (Esther Oliver trad.) Barcelona, España. El Roure Editorial.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. (Ma. Antonia Muñoz trad.) Barcelona, España. Editorial Paidós. Recuperado de:
http://www.lauragonzalez.com/TC/El_genero_en_disputa_Buttler.pdf (sic)

- Copeland, R. (2002) Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *MIT press*. 46
(1) 11- 28. Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/1146942>
- Cruz, J. (1990) De la Poesía en Voz Alta a la Vanguardia Exhausta. *Revista de la Universidad de México*. (473) 11-15. Recuperado de:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13195/14433
- De Micheli, M. (2002) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. (Vázquez, J. y Larraceleta, U., trad.) Sexta edición. Les Editions de Minuit. Recuperado de:
<http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/mil-mesetas.pdf>
- Domínguez, J. (2017) El sonido en vilo. La voz en off en el cine: el caso de El muerto y ser Feliz. *Revista de Signis 27. Cine y Literatura. Interferencias e intersecciones / Tercera Época. Serie Transformaciones (julio - diciembre)*, p. 33-44. Recuperado de:
https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2017m7-12n27/designis_a2017n27p33.pdf
- Dubatti, J (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Atuel.
- Dubatti, J (2007) Hacia una tipología de textos dramáticos: modos de relación entre el texto y la escena. En: Pelletieri, O. *Huellas escénicas*. Editorial Gallerna.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro y teoría del teatro*. IV Congreso Internacional de Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina. Recuperado de:

<http://2010.cil.filo.uba.ar/ponencia/filosof%C3%AD-del-teatro-y-teor%C3%AD-del-teatro>

Dubatti, Joge. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México D. F. Editorial Libros de Godot.

Felski, R. (1989) *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist literature and social change*. Massachusetts, Estados Unidos. Harvard University Press.

Felski, R. (2002) Telling time in feminist theory. *Tulsa studies of women's literature*. 21 (1) 21-28. University of Tulsa.

Felski, R. (2006) Because it is beautiful. *Feminist Theory*. Vol. 7(2). SAGE Publications. pp. 273–282.

Fernández, A. (2017). *Las Prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y Teatro)*. Colección Libros de la Academia. No. 9. Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España. Recuperado de:
<https://academiadelasartescenicass.es/archivos/files/publicaciones/prosopopeyas/Prosopopeyas.html>

Fumero, P. (2007) Los caminos de la dramaturgia costarricense. *Escena. Revista de artes*. 30 (61) p. 85-90. Universidad de Costa Rica. Recuperado de:
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8191/7788>

Fumero, P. (2008) Femeidades. A propósito de Emergencias: dramaturgia costarricense contemporánea emergente. *Escena. Revista de artes*. 63 (2) 85-90. Universidad de Costa Rica. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158765009>

Gilbert, S. y Gubar, S. (1998) *La loca del desván; La escritora y la imaginación literaria*

del siglo XIX. 3era edición. Universidad de Valencia. Madrid, España. Ediciones Cátedra.

Hopkins, B. (1997). Modernism and Collage Aesthetic. *New England Review*. 18 (2.) Middlebury College Publications. Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/40243172>

Ibáñez, J. (2009) *Antígona y el duelo*. Barcelona, España. Tusquets Editores.

Kowsan, T. (1992) “El signo en el teatro- Introducción a la semiología del espectáculo”
En: El teatro y su crisis actual. Adorno y otros. Caracas, Venezuela. Montea Ávila Editores.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica*. 2da edición. Madrid. Editorial Fundamentos.

Kristeva, J. (1988) *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Kristeva, J. (1998) *Sentido y sin sentido de la revuelta*. Editorial de la Universidad de Buenos Aires.

Lázaro, L. (2014). Mito, género y empresa tres imágenes originarias de la dramaturgia contemporánea costarricense. *Escena. Revista de artes*. 74. (1) p. 7- 20. Universidad de Costa Rica.

Lehman, H. (2013). *Teatro posdramático*. México. Editorial Paso de Gato.

López, N. (2013) El principio del montaje en Walter Benjamin. *Revista Lindes*, Estudios sociales del arte y la cultura. 6. Buenos Aires. Recuperado de:
http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero6/nro6_art_lopez.pdf

Mandel, C (2006). *Un mapa femenino y su deconstrucción en las artes visuales*

contemporáneas. (Tesis de Maestría) Universidad de Costa Rica. San José.

Mandel, C. (2017). *Arte, identidad y género en Costa Rica: 1980-2000. Historia de la subjetividad femenina como praxis estético-política en disidencia frente el discurso patriarcal*. (Tesis doctoral) Universidad de Costa Rica. San José.

Marchán, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. 11va edición. Madrid, España. Ediciones Akal, S.A.

Morera, A. (2006). La escritura femenina. Deconstruyendo imágenes. *Conjunto: Revista de teatro latinoamericano*. (139) 68-71. Casa de las Américas.

Muñoz, M. (2013). El Collage: Un Juego Visual Poético. *Revista Casa del Tiempo*. (69-70) 75-78. Recuperado de:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/69_70_vi_jul_ago_2013/casa_del_tiem po_eIV_num_69_70_75_78.pdf*

Pavis, P. (1980) *Diccionario del teatro*. Dramaturgia, estética, semiología. Ediciones Paidós.

Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*. Santiago, Chile. LOM ediciones.

Sabido, M. (2009). *El Collage Teatral*. Dirección General de Publicaciones y Fomento. México. Editorial UNAM.

Shakespeare, W. (2012) *Otelo*. (Marcelino Menéndez Trad.) San José. Imprenta Nacional. (Obra original escrita en 1564-1616).
https://www.imprentanacional.go.cr/ver/editorialdigital/libros/literatura%20universa l/otelo_edincr.pdf

Shakespeare, W. (2012) *Romeo y Julieta*. (Marcelino Menéndez Trad.) San José. Imprenta

Nacional. (Obra original escrita en 1564-1616).
https://www.imprentanacional.go.cr/editorialdigital/libros/literatura%20universal/romeo_y_julieta_edincr.pdf

Shakespeare, W. (1993). *Hamlet*. (Trad. Gutiérrez, J.) 1. reimp. San José. Editorial de la Universidad de Costa Rica (Obra original publicada en 1564-1616).

Simó, A. (2004) *Los Lenguajes Visuales de la Modernidad: Collage, Assemblage y Montaje*. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de:
<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/17331> técnica de Valencia.

Sófocles. (2008) *Tragedias* (Iñaki Jarauta. Trad.). 2da. Reimp. Buenos Aires, Argentina: Gradifco. (Obra original del siglo V a.c.)

Soto, R. (2014). Lo siniestro y el cambio de modelo político en Costa Rica: tres obras teatrales de autoras contemporáneas. *Escena. Revista de artes*. 74. (1) p. 21-27. Universidad de Costa Rica.

Steiner, G. (1987) *Antígonas*. (Alberto Bixio. Trad.) Barcelona, España: Gedisa. (Obra original publicada en 1984)

Anexos

Anexo 1: Cuadros de síntesis de análisis semiótico según propuesta de T. Kowsan

Cuadro I: Síntesis de análisis semiótico según propuesta de T. Kowsan:
"Yo soy aquella a la que llamaron Antígona"

Estructura	Texto (Palara y tono)	Aspecto del espacio escénico (utilería, escenografía, iluminación)	Expresión corporal (Mímica, gesto, movimiento escénico)	Apariencias exteriores del actor (Maquillaje, peinado, vestuario)	Efectos sonoros no articulados (Música, sonido)
Escena I	<p><u>Voz en off de hombre, narrador.</u> Este es un texto de la Antígona de Brecht (Este texto pertenece en el universo de la obra de Brecht al momento donde la llevan a cumplir su condena de "muerte en vida" por el delito cometido, es su enfrentamiento con el abismo)</p>	<p>Espacio vacío:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cinco cortinas de gasa (tres atrás, al fondo del espacio y dos a los costados de éstas). - Pergaminos escritos y cintas rojas colgando del techo. - Dos palanganas de aluminio, una a cada lado: Una contiene polvo y otra agua, cuchillo y una tela blanca. - Proyecciones de mares y columnas, luego rejas sobre ellas. 	<p>No hay presencia actoral aún.</p>	<p>No hay presencia actoral aún.</p>	<p>Sonido de sirenas y efectos sonoros de guerra.</p>
Escena II	<p>Dos enunciadores: El Coro y la actriz.</p> <p><u>Texto del Coro:</u> Está compuesto de diferentes discursos sobre el relato de Antígona (Ibañez, Badiou, Lacan, Nebel, Segal, Goth, Steiner). Estos textos están ensambados en una gran interrogante de ¿cómo leer este relato? Si acaso conducido por ¿Quién es Antígona y quién es Creonte? ¿cuál es la posición de cada uno en este relato?</p> <p><u>Texto de la actriz:</u> Apela a la posición del espectador en su contexto, expuesto como uno de guerra. Este texto es además la conclusión de esta escena.</p>	<p>Mismos elementos menos las proyecciones.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Luz. - Pergaminos escritos y cintas rojas colgando del techo, son ahora visibles. 	<p>Se quita la máscara para decir su texto.</p>	<p>Capa larga, hasta el suelo, con capucha. Máscara de tres frentes, oculta la cara de la actriz. Son caras de hombres y las clásicas de teatro (tragedia y comedia).</p>	<p>No hay.</p>

<p>Escena III</p>	<p>Único enunciante: <u>Voz en off de Antígona.</u> El texto está compuesto por cuatro posicionamientos: 1) Desde Sófocles: Antígona justifica su acción, rechazando su locura, exponiendo la invalidez, a su juicio, de leyes injustas, señalando que al ser mujer está excluida de la política y que actuó como se le pide: como hermana. 2) Desde Gide: Expone que actúa con su corazón (posible apelación al naturalismo). 3) Desde Torres Mora: Rechaza la guerra, denuncia el irrespeto por los cuerpos de los muertos de guerra y la desigualdad entre los sepultados con honor y los sepultados sin identidad. 4) Desde Torres Mora y Steiner: Critica estos actos como una negación de la humanidad del que entierra y del muerto. Propone a las mujeres como custodias del cuerpo de los hombres.</p>	<p>Mismos elementos. - Proyecciones de nubes y mares tormentosos. Imágenes en blanco y negro</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay.</p>
<p>Escena IV</p>	<p>El único enunciante es el Coro (en off). En este texto se formula un cuestionamiento a partir de la mirada Butler e Ibañez, de la siguiente manera: 1) Desde Butler: Inicia el texto con preguntas sobre el origen del mal de Antígona y si las razones no parten de la ley natural, donde por mandato, le compete a la mujer velar por el bien de la familia. Concluye el texto con el señalamiento del suicidio de Antígona como la destrucción de su linaje. 2) Desde Ibañez: Se presenta una lamentación por el destino de la mujer, estableciendo a la mujer como un límite: entre lo público y lo privado, entre el individuo y la comunidad, entre la muerte y la vida, entre legalidad moral y legalidad política. Este lamento se da iniciando cada frase con "triste destino el de la mujer..." que se repite varias veces, recuerda a las letanias católicas.</p>	<p>Mismos elementos menos las proyecciones. - Luz</p>	<p>No se precisa.</p>	<p>De nuevo aparece la actriz con capa larga, con capucha y la máscara.</p>	<p>No hay.</p>

<p>Única enunciante: <u>Voz de Antígona (en off):</u> Para este texto se utilizan dos autores. Primero Sófocles, se utiliza un segmento en el que Antígona se revela heroína al ser sacrificada al haber un conflicto entre leyes y tachada de loca por seguir los principios que por mandato se le adjudican a la mujer. Luego Lacan, se señala que se encuentra en un limbo entre la vida y la muerte. Este texto construye, a la vez, una mirada sobre la locura como este abismo entre vida y muerte.</p>	<p>Mismos elementos. - Proyecciones de imágenes de Antígona.</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay.</p>
<p>Escena V</p>	<p>Única enunciante: <u>Voz de Antígona (en off):</u> Este texto está construido a partir de la Antígona de Sófocles, tomando segmentos de distintas escenas: - La exposición de los hechos que Antígona le brinda a su hermana Ismene al inicio de la tragedia. - El texto del mensajero que revela a Creonte que alguien que no dejó rastro dio sepultura a Polinices, contra su edicto. - La enunciaci3n "Yo fui Antígona" que est3 subrayada con una repetic3n. - La defensa de Antígona de su accionar al considerar que la ley de los dioses est3 por encima de la de los hombres.</p> <p><u>Voz de Creonte (en off):</u> A partir del texto de Sófocles, Creonte manifiesta enf3ticamente su dominaci3n de Antígona.</p>	<p>Podemos dividir el movimiento esc3nico en tres partes: la preparaci3n para el ritual de entierro de Polinices, el ritual, la irrupci3n de Creonte.</p> <p><u>Preparaci3n:</u> - Levanta la copa, ofreci3ndola a los dioses. - Toma Mismos elementos con - Deja la copa en el suelo, centro del espacio. proyecciones de cohimnas - Se quita las cintas que la cubren y las deja caer sobre la copa. griegas, nubes y Antígona - Se frota cara y brazos con las cintas. en su ritual de entierro. - Va a la palangana con agua y polvo, toma un puñado y lo deja caer donde se va a colocar la - Va nuevamente y toma otro puñado, frente a la copa y se frota copa. Brazos, cara y manos. - Copa de vidrio - Palangana con agua. - Cuchillo</p> <p><u>Ritual:</u> - Parte de la posici3n brazos hacia el cielo. - Une sus manos, como si rezara, luego lleva a sus manos sobre la copa. - Va a la palangana con agua, se lava y seca; brazos, cara y manos. - Toma un cuchillo - Va hacia la copa con el y realiza un movimiento como de ofrecimiento del cuchillo. - Toma su cabello largo, lo corta, dej3ndolo caer sobre la copa. <u>Irrupci3n de Creonte:</u> - Ofrece sus manos para ser apresada.</p>	<p>Vestuario: Vestido blanco.</p> <p>Sonido de tambores en crescendo.</p>	<p>No hay.</p>

<p>Escena VII</p>	<p>Única enunciante: <u>Voz de Antígona (en off):</u> El texto está construido desde cuatro autores: Desde Sófocles: Antígona manifiesta su decisión por la muerte y su exclusión de la historia. Desde Anouilh: Antígona acepta su destino trágico, pero alude a ello en términos actorales “a cada uno su papel”. Desde Derrida: Se concibe como un deseo de superación histórica Desde Dürrenmatt: Coloca su relato en el presente actual (apela al contexto del público) como el caso de las burocratas.</p>	<p>Baja la luz. Se presentan proyecciones de imágenes de Antígona tatuada con rojo en brazos y cara, en fotografías en blanco y negro.</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay presencia actoral.</p>	<p>No hay.</p>
<p>Escena VIII</p>	<p>Enunciante: el Coro (en off) y la actriz. El texto del Coro se construye a partir de un fragmento del Coro de la Antígona de Anouilh, donde se propone irónicamente que la función del mito es el aprendizaje y en la tragedia lo que se aprende, con tranquilidad, es que no hay esperanza. La actriz manifiesta, a partir de un texto de Freud, que la felicidad de los hombres no es parte de los planes de dios.</p>	<p>Mismos elementos menos las proyecciones. -Luz Luego, al final de los textos, proyecciones de mares abiertos. Por último, apagón.</p>	<p>Se quita la máscara al hablar como actriz al público, esto señala con claridad un rompimiento del espacio-tiempo creado por la ficción.</p>	<p>De nuevo aparece la actriz con capa larga, con capucha y la máscara.</p>	<p>Música.</p>

Cuadro I: Síntesis de análisis semiótico según propuesta de T. Kowsan (1992).
"Ofelia y Hamlet"

Estructura	Texto (Palabra y tono)	Aspecto del espacio escénico (utilería, escenografía, iluminación)	Expresión corporal (Mímica, gesto, movimiento escénico)	Apariencias exteriores del actor (Maquillaje, peinado, vestuario)	Efectos sonoros no articulados (Música, sonido)
Cuadro I	<p>Enunciados del texto: Jan Kott, Laertes, Osríc, Hamlet, Gertrudis.</p> <p>El texto inicial es de Jan Kott, es una especie de comentario a manera de contextualización de cuan conocida e importante resulta la obra "Hamlet" de Shakespeare, atribuyendo este interés cultural a la temática del poder como camino a la muerte. Llama la atención que Jan Kott aparece aquí como un personaje que comenta sobre lo que se va a presentar.</p> <p>Laertes, Osríc, Hamlet y Gertrudis al inicio de la escena son voces en off. El texto inicial de estos personajes gira en torno al tema de la traición.</p> <p>Este cuadro construye la presentación del personaje y su conflicto inicial.</p>	<p>Proyección.</p> <p>Ciclorama blanco. A un lado una escalera vertical con una tina de porcelana a sus pies, del otro lado, un laberinto de telas.</p>	<p>Hamlet camina en círculos hasta llegar a correr.</p>	<p>Hamlet lleva la boca tapada con un pañuelo</p>	<p>Música</p>
Cuadro II	<p>Hamlet enuncia el texto que desarrolla la escena, anuncia la aparición del espectro de su padre y manifiesta la sospecha de una traición.</p>	<p>Apagón.</p> <p>Mismos elementos escenográficos.</p> <p>Luz sobre Hamlet.</p>	<p>No se indica.</p>	<p>No se indica.</p>	<p>No se presenta</p>

Cuadro III	El texto es enunciado por Hamlet y el Espectro. El Espectro se construye a través del recurso de voz en off y las proyecciones.	Baja la luz. Proyecciones del Espectro. Mismos elementos escenográficos.	No se especifica	Efecto de trueno a indica aparición del Espectro.
Cuadro IV	El enunciante es Hamlet. En este cuadro Hamlet se lamenta sobre la herencia de los mandatos de guerra y toma la decisión de utilizar el teatro como herramienta para exponer el secreto de traición.	Luz sobre Hamlet.	Los pies de Hamlet se mueven arítmicamente.	Efecto de caja musical.
Cuadro V	La enunciante principal del texto en este cuadro es Ofelia. El texto de Ofelia está escrito a manera de poesía y canto. Ambos recursos (poesía y canto) se alternan, de manera que parece que el canto es un escape del texto poético. También la autora propone un juego temporal en los textos de Ofelia, donde ella viaja a sus recuerdos para reconstruir y tratar de comprender su presente. Laertes y Polonio aparecen en el recurso de voz en off. Estas voces aparecen como parte de los recuerdos de Ofelia, como límites masculinos que construyen su accionar.	Proyección de un castillo renacentista. Luz sobre Ofelia.	El movimiento de Ofelia lleva una escondido entre las cortinas que se va acelerando hasta volverse una búsqueda frenética, movimientos repetitivos.	No se presenta.

Cuadro VI	<p>Hamlet enuncia el texto en la escena. Gertrudis, Ofelia y el espectro aparecen en el recurso de voz en off. Este texto constituye el enfrentamiento de Hamlet con su madre, este enfrentamiento es mediado por el Espectro y Ofelia.</p>	<p>Mismos elementos escenográficos.</p> <p>Proyecciones de Gertrudis, Ofelia y el Espectro según su texto en off.</p> <p>Hamlet lleva un espejo de mano.</p>	No se indica.	<p>Hamlet viste con una bata de mujer sobre su ropa. Lleva tacones altos.</p>	Presencia de música.
Escena VII	<p>Principalmente la enunciación del texto está a cargo de Ofelia. En cuanto al tono, lo que se señala es que tiene un carácter evocativo al apelar al recuerdo. Este recuerdo está representado por la voz en off de Gertrudis.</p> <p>Al final del cuadro Ofelia canta. Este cambio en la forma de enunciación del texto puede interpretarse como un escape del personaje que a la vez funciona como transición para introducir un momento distinto de la historia en el siguiente cuadro.</p>	<p>Luz sobre Ofelia.</p> <p>Proyecciones de imágenes del pasado de Ofelia y Gertrudis.</p>	No se indica.	No se indica.	<p>Texto cantado de Ofelia.</p>
Escena VIII	<p>Los enunciadores del texto son Polonio y Claudio, no son presentes sino voces en off. De nuevo se presenta el recurso de la voz en off como una reconstrucción del pasado como una persecución hacia Hamlet por su estado de locura y su conocimiento de las malas acciones de Claudio. El tono del texto es sombrío e intrigante a la vez, de tal forma que genera una tensión respecto al personaje de Hamlet y estos dos enunciadores.</p>	<p>Proyecciones de imágenes de Polonio y Claudio.</p>	No hay actores.	No hay actores.	<p>Entra música.</p>

Cuadro IX	El enunciante del texto es Hamlet quien con tono reflexivo procura decidir su accionar. Esta escena es una revisión del famoso monólogo de Hamlet de "ser o no ser".	Luz sobre Hamlet, quien está subido en una escalera.	No se indica.	No se indica.	No se presenta.
Cuadro X	El enunciante del texto es Claudio. El tono es reflexivo. Se presenta a través del recurso de voz en off.	Proyecciones de Claudio.	No se indica.	No se indica.	No se presenta.
Cuadro XI	Hamlet es quien está a cargo de la palabra en la primera parte, su tono es reflexivo y lugubre. Claudio es el segundo enunciante de texto, el tono en este caso es de sentencia, de resolución. La voz de Claudio aparece en una grabación (voz en off)	Luz sobre Hamlet. Hay una tina en el espacio.	No se indica.	No se indica.	No se presenta.

<p>Cuadro XII</p> <p>Ofelia aparece físicamente y también mediante el recurso de la voz en off, nuevamente, retomando su historia personal a partir del recuerdo.</p> <p>El contraste entre la voz de la actriz en vivo y la voz en off de Ofelia, en esta escena construye junto con las proyecciones el pasado, la memoria de Ofelia.</p> <p>También mediante este recurso de voz en off, aparece Bercovich, (psicoanalista y estudiosa del texto Shakesperiano) como un personaje más del relato. Indirectamente esta escena se convierte en una visita de Ofelia a su terapeuta.</p> <p>Se presenta palabra cantada, como en otros momentos de la obra la canción evoca un escape de la realidad de los personajes, una manera de evadirse. En la escritura propone un escape poético.</p> <p>El tono es rencoroso y la mezcla de emociones que plantea hacia el pasado y lo inconexo de los pensamientos remiten a la locura. Entre la palabra y el tono y al brindarle un contexto de análisis o terapia psicológica se construye el signo de locura.</p> <p>En el texto hay un pequeño intertexto con Yo soy aquella que llamaron Antígona, que parece un guiño de la autora para señalar algún parecido entre los personajes de Ofelia y Antígona.</p>	<p>Entra proyecciones de Ofelia para generar una alusión al pasado. Lo que vemos en las proyecciones es un recuerdo al que Ofelia está apelando.</p> <p>Hacia el final de la escena Ofelia sale con flores.</p>	<p>La autora propone al finalizar la escena el ahogo simbólico de Ofelia entre las cortinas de fondo, sobre las cuales se proyecta un río.</p> <p>Luego para el último texto de la escena la indicación es que Ofelia vuelve a entrar al espacio escénico flotando. Se construye la imagen de la muerte y se presenta una vida después de la muerte, como si Ofelia hubiera regresado de su muerte para advertirnos con su historia.</p>	<p>No se indica.</p>	<p>CanCIÓN de Ofelia.</p>
--	---	--	----------------------	---------------------------

Cuadro XIII	<p>En esta escena el texto se reparte entre Hamlet y dos sepultureros. El tono de Hamlet es de lamento, mientras que el texto de los sepultureros es más bien un cuestionamiento frente a la posición de la iglesia ante el suicidio con respecto al sepulcro. De alguna manera esta escena recuerda el juicio contra Antígona del texto de Sófocles.</p> <p>Los textos de los sepultureros aparecen mediante grabación. Este recurso crea el signo de recuerdo, estos personajes parecen habitar en la memoria de Hamlet.</p>	Entran proyecciones.	No se indica.	No se indica.	Entra música para iniciar la escena.
Cuadro XIV	<p>Gertrudis aparece como una voz en off. El tono de su texto es triste, de lamento, se manifiesta empática con Ofelia y su decisión suicida.</p>	Entran proyecciones de Gertrudis.	No se indica.	No se indica.	Entra música para iniciar la escena.
Cuadro XV	<p>Hamlet y Ofelia, a manera de coro son los portadores de la palabra en esta escena.</p> <p>El texto aparece en una grabación. En él se establece una relación entre la definición de una autobiografía y un rompecabezas, utilizando texto de Jopeck (estudiosa de la fotografía y la autobiografía), así señalado por la autora.</p>	<p>Luz sobre Hamlet.</p> <p>La autora propone la construcción del signo "espejo", a partir de un espejo proyectado donde Hamlet mira su cuerpo fragmentado o bien la proyección de su imagen en el daguerrotipo o similar.</p>	No se indica.	No se indica.	No aparece.

Cuadro XVI	<p>Como voces en off aparecen Laertes, Claudio, Osríc, Gertrudis y Hamlet. Se construye, a partir del recurso de la grabación, el enfrentamiento entre Laertes y Hamlet y las respectivas muertes. Esta escena resume el final de la obra donde todos los personajes señalados mueren.</p> <p>Al final de la escena hay un texto de Hamlet dicho por el actor, para el cual la autora indica que debe ser suave y pausado. Este texto final de Hamlet se instala como una reflexión de las tragedias a las que conduce el poder.</p>	Entran proyecciones.	No se indica.	No se indica.	Inicia con un estruendo.
Cuadro XVII	<p>El texto es enunciado por Grotowsky (Maestro de la actuación y la dirección teatral) que aquí aparece como un personaje. Esta intervención construye una mirada sobre la tragedia que plantea una interrogante filosófica sobre el discurso del poder que allí se muestra que, como lo hace un maestro teatral, que pone en evidencia el teatro como discurso o como gesto social sobre el poder.</p>	Luz sobre Hamlet, en el piso. Al final baja la luz.	La autora indica un recogimiento de Hamlet en el piso.		Se escucha una salva de cañón. Luego, música.

Cuadro III: Síntesis de análisis semiótico según propuesta de T. Kowsan:
“Silencio Roto”

Estructura	Texto (Palara y tono)	Aspecto del espacio escénico (utilería, escenografía, iluminación)	Expresión corporal (Mímica, gesto, movimiento escénico)	Apariencias exteriores del actor (Maquillaje, peinado, vestuario)	Efectos sonoros no articulados (Música, sonido)
Cuadro 1	Al inicio, el texto es enunciado mediante el recurso de la grabación (voz en off). Es una frase de la autora Clance Lispector.	-Telas de gasa blanca. -Zapatos en varios puntos del escenario.	Se indica que 5 actrices hacen acciones con los zapatos. Una de las actrices grita y sale, las demás se miran entre ellas y luego salen.	No se indica.	Música celta.
Cuadro 2	Voz en off que ubica la escena en Verona y en la historia de Julieta de Shakespeare. Este texto introductorio también es proyectado. Julieta canta llamando a cupido y a Romeo. Al final de la escena se recurre nuevamente al recurso de la voz en off para resumir la historia de Julieta desde la mirada de su escritor. Este texto guarda similitud con el génesis bíblico donde resume cada día la mirada de Dios antes su creación.	Espacio vacío.	Al final de la escena Julieta cae.	Julieta tiene una muñeca cosida a su enagua.	Canción

Cuadro 3	<p>El texto es enunciado por cuatro actrices. Es decir, no hay personajes. Tiene un tono reflexivo y a la vez confrontativo.</p> <p>Los textos cuestionan o rechazan las palabras de grandes pensadores de la filosofía occidental como: Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Pitágoras, Napoleón Bonaparte; con respecto a su definición de la mujer o bien la diferenciación entre hombre y mujer.</p>	El mismo.	No se indica	No se indica	No se presenta
Cuadro 4	No hay texto.	Entra proyección.	Las 5 actrices atraviesan el escenario tres veces, llevando tocados en sus manos.		Música
Cuadro 5	<p>Voz en off que ubica la escena en Venecia y en la historia de Emilia de Shakespeare. Este texto introductorio también es proyectado.</p> <p>El texto de Emilia es un extracto del monólogo de la obra Oteló.</p> <p>Palabra cantada: Emilia manifiesta sus celos mediante una canción.</p> <p>Al final de la escena, se recurre nuevamente al recurso de la voz en off para resumir la historia de Emilia desde la mirada de su escritor. Este texto, al igual que en la escena de Julieta, guarda similitud con el génesis bíblico donde resume cada día la mirada de Dios ante su creación.</p>	Emilia entra con un pañuelo.	No se indica	No se indica	Canción

Cuadro 6	Cuatro actrices son las enunciantes del texto. No hay personajes. El tono del texto es de denuncia frente a los casos de femicidio.	El mismo.	No se indica	No se indica	No se presenta.
Cuadro 7	<p>Al inicia el texto se dice en off. Es una reflexión de Serrano de Haro sobre la femineidad como una construcción masculina, de su deseo y su temor.</p> <p>Luego una de las actrices grita "Yo".</p>	<p>-Una proyección introduce la escena.</p> <p>-Luego, luz sobre cada una de las actrices, ellas utilizan abanicos de diferentes colores.</p>	<p>Se indica la presentación de 5 actrices con abanicos grandes de diferentes colores.</p> <p>Una de las actrices grita y sale, las demás se miran entre ellas y luego salen.</p>	No se indica	Música
Cuadro 8	<p>Voz en off que ubica la escena en Venecia y en la historia de Desdémoma de Shakespeare. Este texto introductorio también es proyectado.</p> <p>El texto de Desdémoma es un extracto del monólogo de ésta de la obra Otelo.</p> <p>Desdémoma canta manifestando su tristeza y proponiendo un presagio de muerte.</p> <p>Al final de la escena, se recurre nuevamente al recurso de la voz en off para resumir la historia de Desdémoma desde la mirada de su escritor. Este texto, al igual que en la escena de Emilia guarda similitud con el génesis bíblico donde resume cada día la mirada de Dios ante su creación.</p>	El mismo.	No se indica	Desdémoma lleva alas de mariposa.	Canción

	Las cinco actrices son las enunciantes del texto. No hay personajes. Los textos tienen un tono de denuncia de cómo la producción artística de las mujeres es históricamente minimizada u omitida.	-Proyección. -El espacio se mantiene vacío. La acción parece ocurrir en los cuernos de las actrices.	Se indica que las actrices atraviesan el espacio tres veces. Se describe el movimiento como calles, es decir atraviesan el escenario en líneas rectas de izquierda a derecha o viceversa.	Las actrices utilizan focos grandes sobre sus cabezas.	No se presenta
Cuadro 9	<p>Voz en off que ubica la escena en Escocia y en la historia de Lady Macbeth de Shakespeare. Este texto introductorio también es proyectado.</p> <p>El texto de Lady Macbeth es un extracto del monólogo de ésta de la obra Macbeth.</p> <p>La palabra cantada introduce el tema de la locura en Lady Macbeth.</p> <p>Al final de la escena, se recurre nuevamente al recurso de la voz en off para resumir la historia del personaje desde la mirada de su escritor. Este texto, al igual que en la escena de Julieta, Emilia y Desdémona, guarda similitud con el génesis bíblico donde resume cada día la mirada de Dios ante su creación, siendo Dios Shakespeare.</p>	<p>-Proyección del texto al introductorio y conclusivo de la escena.</p> <p>-Se incorpora como utería una silla-trono.</p>	Se señala que arrastra la silla-trono.	No se indica	Canción introduce el tema de la locura
Cuadro 10	<p>Al inicio, el texto es enunciado mediante el recurso de la grabación (voz en off). El texto, en este caso es una frase de la autora Margaret Cavendish. El tono es irónico. Se establecen metáforas con distintos animales para establecer que las mujeres trabajan en exceso y esto permanece en el anonimato.</p> <p>Luego la escena continúa sin texto, con acciones de las actrices.</p>	<p>-Entra proyección.</p> <p>-Cuatro de las actrices entran con la palangana que ingresa palanganas de aluminio.</p>	Al iluminarse el espacio hay una actriz en el medio del escenario, las otras cuatro se van integrando al espacio en un juego cada una con la palangana que ingresa.	No se indica.	Música celta.
Cuadro 11			Cuando la mujer del centro se duerme se hace el apagón de luz.		

<p>Cuadro 12</p>	<p>Voz en off que ubica la escena en Elsinore y en la historia de Gertrudis de Shakespeare. Este texto introductorio también es proyectado.</p> <p>El texto de Gertrudis es un extracto del monólogo de ésta de la obra Hamlet.</p> <p>La palabra cantada introduce los temas de la locura y la culpa en Gertrudis.</p> <p>Al final de la escena, se recurre nuevamente al recurso de la voz en off para resumir la historia del personaje desde la mirada de su escritor. Este texto, al igual que en la escena de Julieta, Emilia, Desdémona y Lady Macbeth, guarda similitud con el génesis bíblico donde resume cada día la mirada de Dios ante su creación, siendo Dios Shakespeare.</p>	<p>-Proyecciones del texto al introductorio y conclusivo de la escena.</p> <p>-Se utiliza una chaqueta.</p>	<p>-Se indica que la actriz manipula una chaqueta de Hamlet.</p>	<p>Se indica que lleva un chal rojo.</p>	<p>Canción introduce el tema de la locura</p>
<p>Cuadro 13</p>	<p>El texto es enunciado nuevamente por las actrices, sin utilizar personajes. Tiene un tono reflexivo sobre el papel de la mujeres en la tradición de la escritura.</p>	<p>Espacio vacío.</p>	<p>Entran las actrices con fósforos que prenden y agnantan hasta que les quema las manos.</p> <p>Se indica que las actrices salen lentamente.</p>	<p>No se indica</p>	<p>No se presenta</p>
<p>Cuadro 14</p>	<p>Al inicio, el texto es enunciado mediante el recurso de la grabación (voz en off). El texto, en este caso es del autor Zizek, presenta un tono reflexivo sobre el cuerpo de la mujer como testimonio de sí.</p>	<p>-Entran varias proyecciones.</p>	<p>No hay actrices en la escena.</p>	<p>No se indica</p>	<p>Música</p>

Cuadro 15	<p>Los textos son dichos por las actrices, sin personajes. Tienen un tono de denuncia, al exponer que la concepción de las mujeres del tiempo está supeditado al tiempo de otros.</p> <p>El texto está constituido por frases de Bonilla a la vez que por textos de M. Duras y A. Aguilar.</p>	<p>-Luz sobre las actrices. -Se incorporan algunos elementos de utilería, a saber: La Actriz 2 tiene un reloj de arena, la Actriz 5 un lápiz de labios, Actriz 3 tiene un espejo de mano, Actriz 1 tiene un burbujeo. -Al salir las actrices se va la luz.</p>	<p>Actriz 1 se echa burbujas de jabón sobre sí. La Actriz 2 tiene un reloj de arena, la Actriz 3, los ojos vendados y un espejo de mano, la Actriz 4 está hincada, rezando, la Actriz 5, con un lápiz de labios, se pinta y se besa, dejando marcas en su cuerpo.</p>	<p>No se indica</p> <p>La Actriz 3 tiene una venda en los ojos.</p>	<p>No se presenta</p>
Cuadro 16	<p>El texto se escucha mediante el recurso de voz en off. El texto es un extracto de un monólogo de Ofelia del texto "Ofelia y Hamlet" de Bonilla, que es, a su vez, un guiño intertextual con "Yo soy aquella a la que llamaron Antígona" de la misma autora.</p> <p>El texto ubica el desenlace trágico de Ofelia como una huida de las opiniones e imposiciones de los demás sobre su vida, una bisqueada por su silencio.</p>	<p>Entran varias proyecciones</p>	<p>No se indica</p>	<p>No se indica</p>	<p>Música</p>
Cuadro 17	<p>El texto es dicho por las actrices, está conformado por una reflexión sobre la dulzura de las utopías de M. Foucault y algunos textos de la autora que puede verse como un llamado a las mujeres a tomar la palabra y, como sujetos, dialogar con el espacio y el tiempo. El tono del texto en esta escena es primero reflexivo y luego tiene un carácter apelativo.</p>	<p>-Sube la luz. -Entran proyecciones de algunas de las palabras del texto de las actrices. -Apagón</p>	<p>Las actrices juegan, cazan, guardan palabras, las escriben en una enorme tela blanca, mientras dicen el texto.</p>	<p>No se indica</p>	<p>Música hacia el final</p>