

La resignificación del propio cuerpo en el escenario. Violencia obstétrica y teatro documental: *Anatomía dunha serea*¹, de Iria Pinheiro

Lara Rozados Lorenzo²

Recibido: Abril 2019/ Revisado: Febrero 2020/ Aceptado: Abril 2020

Resumen. Desde su propia experiencia, y a partir de conversaciones con varias mujeres, la actriz Iria Pinheiro constata la violencia obstétrica como una de las formas más socialmente normalizadas de violencia contra las mujeres. Con la puesta en escena de *Anatomía dunha serea* (octubre del 2018), Pinheiro resignifica su propio cuerpo y el cuerpo colectivo femenino, para recuperar la actancia a través de la catarsis escénica, y desmontar los operativos patriarcales de construcción del cuerpo femenino como objeto pasivo para el placer y la reproducción. Con el objetivo de investigar esta potencialidad de una pieza de teatro para combatir la opresión patriarcal, una de las formas de dominación más naturalizadas e invisibilizadas que perpetúa relaciones de sometimiento en el cuerpo social, y desde una metodología enfocada en los estudios teatrales y performativos, hemos analizado este uso performativo del propio cuerpo y del teatro documental. Analizamos cuáles son las estrategias (hiperpresencia, distanciamiento, qué lugar ocupa el cuerpo, qué lugar el relato, cómo son las condiciones de producción de este montaje, cómo llega al público), y las potencialidades del teatro documento en el marco de la lucha feminista. La recepción y la repercusión en prensa de este espectáculo, a casi seis meses de su estreno, demuestran que el tema de la maternidad y el de la violencia obstétrica son de enorme interés para el público general. Este ha resultado un montaje teatral pionero en este ámbito. Concluimos que una cuestión como la capacidad de decidir sobre el propio cuerpo, la propia gestación y parto y la propia maternidad de las mujeres es una cuestión política de primer orden, y situarla en la arena pública a través del teatro se constata como un estrategia de emancipación.

Palabras clave: obstetricia; artes escénicas; performance; cuerpo; feminismo; derechos sexuales y reproductivos.

[en] Recovering the own body on stage. Obstetrical violence and documentary theatre. Iria Pinheiro's *Anatomía dunha serea*

Abstract. From her own experience and through conversations with other women, the actress Iria Pinheiro confirms obstetrical violence as one of the more socially normalized ways of violence against women. By staging *Anatomía dunha serea* (*Anatomy of a mermaid*) (october 2018) Pinheiro appropriates her own body back and the collective feminine body, so she recovers from what she has suffered through theatrical catharsis, and she dismantles patriarchal operational that construct women's bodies as passive objects for (male) pleasure and for reproduction. With the aim of investigate this potential a performance has to fight against patriarchal oppression, one of the most naturalized and invisibles ways of domination that perpetuates subjugation relationships into social boy, and from a methodology focused on theatre studies and performance studies, we have analyzed this performative usage of the own body, and also documentary theatre. We analyse which strategies are used: appearance, distancing technique, own body's and own voice's usage, production conditions, audience and press' acceptance. And finally, we'll value documentary theatre's potentiality for feminist fight. We've seen audience and press' acceptance for this staging, six months after its premiere. This acceptance shows that obstetrical violence and motherhood are extremely interesting for general public. This staging has been a ground-breaking one. We concluded that the ability to decide on the own pregnancy and own birthing is a first-class political issue, and to put it on the public arena, on stage, is an emancipation strategy.

Keywords: drama; performance; body; feminism; sexual and reproductive rights; obstetrics.

Sumario. 1. Introducción. Qué es la violencia obstétrica. 2. Antecedentes: Chévere y el teatro documental. 3. Metodología. 4. Análisis del espectáculo. 4.1. El símil de la sirena. 4.2. Técnicas de distanciamiento. 4.3. Teatro dentro del teatro. 4.4. Catarsis: recuperación de la agencia. 5. Conclusiones: el teatro como herramienta política y el cuerpo sexuado como lugar de enunciación. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Rozados Lorenzo, L. (2020). La resignificación del propio cuerpo en el escenario. Violencia obstétrica y teatro documental: *Anatomía dunha serea*, de Iria Pinheiro, en *Revista de Investigaciones Feministas* 11(1), 89-100.

¹ *Anatomía de una sirena.*

² larozados@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción. Qué es la violencia obstétrica

En este artículo abordaremos las posibilidades transformadoras de una herramienta cultural como son las artes escénicas para abordar cuestiones relacionadas con el derecho a decidir sobre el propio cuerpo de las mujeres. A través de la pieza *Anatomía dunha serea*, de la artista gallega Iria Pinheiro, una experiencia de teatro documental, veremos cómo desde una experiencia particular se puede elaborar un relato potencialmente emancipador.

En primer lugar, es necesario explicar detalladamente qué es la violencia obstétrica y por qué este ejercicio escénico de Iria Pinheiro es una experiencia radicalmente política, pues esta creadora está poniendo sobre el escenario y, al mismo tiempo, en la arena pública, una parte de su experiencia individual que es también la experiencia de muchas otras, colectivizando un dolor silenciado e invisibilizado históricamente, relacionado con una forma de violencia machista que está legitimada y naturalizada, asumida con normalidad por la mayor parte de la sociedad.

Para una definición del término, la página web del Ministerio de Sanidad español remite a la OMS (Organización Mundial de la Salud) que define, en primer lugar, violencia como “El uso intencional de la fuerza física o el poder contra uno mismo, hacia otra persona, grupos o comunidades y que tiene como consecuencias probables lesiones físicas, daños psicológicos, alteraciones del desarrollo, abandono e incluso la muerte”, teniendo en cuenta la intencionalidad de producir daño (Krug, 2002: 5). El Ministerio, así mismo, ha publicado en el año 2012 el *Informe sobre la atención al parto y nacimiento en el Sistema Nacional de Salud, que respondía a la primera evaluación de la Estrategia de Atención al Parto Normal (EAPN) en el Sistema Nacional de Salud realizada en 2011*. En ese mismo año, el Ministerio ha publicado el detallado informe *Maternidad y Salud. Ciencia Consciencia y Experiencia*.

Avanzando en la segunda década del siglo XXI, en el año 2014, la OMS publicaba el documento *Prevención y erradicación de la falta de respeto y el maltrato durante la atención al parto en centros de salud*, en el que se especificaba: “En todo el mundo, muchas mujeres sufren un trato irrespetuoso y ofensivo durante el parto en centros de salud, que no solo viola los derechos de las mujeres a una atención respetuosa, sino que también amenaza sus derechos a la vida, la salud, la integridad física y la no discriminación”, lo que era considerado “un importante problema de salud pública y de derechos humanos”. En el 2018, la OMS ha publicado el documento *Recomendaciones de la OMS para los cuidados durante el parto, para una experiencia de parto positiva*, donde detalla exhaustivamente las recomendaciones para una correcta atención de la parturienta y el recién nacido durante todo el trabajo de parto. Aun así, no se ha mencionado explícitamente la violencia obstétrica desde las instituciones internacionales hasta hace muy poco.

Más recientemente (el 11 de junio del 2019), la Relatora Especial del Consejo de Derechos Humanos sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias en la Organización de las Naciones Unidas, Dubravka Šimonović, ha presentado un informe en el que sí se nombra y se reconoce la violencia obstétrica para referirse a la violencia sufrida por las mujeres durante la atención del parto en los centros de salud. En el informe se especifica que el término “violencia obstétrica” se ha utilizado ampliamente en América del Sur “pero no se usa todavía en el derecho internacional de los derechos humanos, por lo que, a fin de abordarlo en el actual marco internacional de los derechos humanos de las mujeres, la Relatora Especial también utiliza el término “violencia contra la mujer durante la atención del parto” (Šimonović, 2019: 7). Es interesante, así mismo, cómo este informe recoge las reflexiones suscitadas por movimientos feministas contemporáneos (menciona el #MeToo³ y otros específicamente relacionados con la violencia obstétrica en varios países) y profundiza en la necesidad de nombrar y reconocer este tipo de violencia.

El término, así y todo, había sido reconocido con anterioridad en el contexto latinoamericano, en los siguientes términos: “La Violencia Obstétrica (VO) se asocia a la intervención desproporcionada e inexorablemente medicalizada del proceso natural de la condición de embarazo y de parto” (Gherardi, 2016: 17-18). En el contexto hispano, contamos con tesis doctorales que ofrecen una definición como la de Eva Margarita García (2018: 42-43): “conjunto de prácticas que degrada, oprime e intimida a las mujeres de distintas maneras dentro de la atención a la salud reproductiva, fundamentalmente en el período del embarazo, parto y postparto”. Es considerada una violación de los derechos humanos y reproductivos de las mujeres, y puede ser tanto física – uso de procedimientos innecesarios en el embarazo y el parto, o falta de respeto en sus ritmos naturales– como psicológica –infantilización, trato despectivo y humillante, insultos y vejaciones–. En la página web de la plataforma *El Parto es nuestro* podemos leer:

“La violencia obstétrica es hoy día un grave problema global de salud pública, que pone en riesgo el bienestar biopsicosocial de madres y bebés, algo que la Organización Mundial de la Salud ha advertido en un documento

³ El movimiento #MeToo (“Yo también”) nació como *hashtag* viral en las redes sociales en octubre de 2017 para denunciar las agresiones, abusos y acosos sexuales sufridos por las mujeres, a raíz de las acusaciones de agresión y abuso sexual contra el productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein. Desde entonces ha sido utilizado por más de 500.000 personas, en varios países, y ha generado nuevos movimientos, como la performance del grupo chileno Las tesis “Un violador en tu camino”, que se ha extendido a lo largo del mundo.

de 30 de septiembre de 2014. Este tipo de violencia de género puede definirse como la apropiación del cuerpo y de los procesos reproductivos de las mujeres por prestadores de salud, que se expresa en un trato jerárquico deshumanizador, en un abuso de medicalización y patologización de los procesos naturales, trayendo consigo pérdida de autonomía y capacidad de decidir libremente sobre sus cuerpos y sexualidad impactando negativamente en la calidad de vida de las mujeres. Así lo ha hecho el artículo 51 de la Ley orgánica venezolana sobre el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia de 19 de marzo de 2007. Desde entonces también se han penalizado estas conductas en Argentina y México.

Aunque España aún no las ha tipificado específicamente, las prácticas constitutivas de violencia obstétrica se encuentran prohibidas en nuestro país, ya que suponen la vulneración de derechos básicos reconocidos en Convenios internacionales, así como en nuestra Constitución: a la integridad física y moral (artículo 15), a la libertad personal (artículo 17) y a la intimidad (artículo 18)” (*El parto es nuestro*, 2018).

El 25 de noviembre (Día Internacional contra la Violencia Machista) de 2014 *El Parto es nuestro* creó en España el Observatorio de la Violencia Obstétrica, y en el último lustro efectivamente ha aumentado la conciencia pública sobre este problema. Pero aún no es suficiente: las malas prácticas siguen siendo habituales, aunque cada vez haya mayor vigilancia. Tomamos como referencia algunas cifras obtenidas del Ministerio de Sanidad citadas en la tesis de García García (2018: 153): en 2013 la tasa de cesáreas en la sanidad pública fue de 22,1%, mientras que en la totalidad del sector (público y privado) fue del 25,4%. A partir de una serie de reportajes recientes (entre finales de octubre y principios de noviembre del 2018), de Henrike Mariño para *Público*, constatamos que la tendencia va en aumento: según datos del 2015, que aglutinan la sanidad pública y la privada, un 26,6% de los partos en España acaban en cesárea, por encima del 10-15% recomendado, un porcentaje superado en Europa sólo por Italia, Portugal y Alemania. El porcentaje se dispara en la sanidad privada (35%), pero en la pública casi la cuarta parte de los nacimientos se producen a través de esta operación de cirugía mayor, que consiste en abrir el abdomen de la parturienta para extraer a la criatura. En cuanto a las episiotomías, corte que se realiza en la abertura de la vagina para facilitar la salida del bebé o para emplear instrumental como fórceps o ventosas, de la casi totalidad de los partos (90%) de hace unos años se ha pasado al 40%, una cifra que sigue siendo extremadamente alta. Además, siguen practicándose maniobras peligrosas como la de Kristeller (presión sobre el abdomen materno) y continúan siendo habituales una excesiva medicalización y patologización del proceso de parto y un trato degradante, infantilizante o directamente agresivo hacia las parturientas.

Fuera de los datos estadísticos, ya de por sí alarmantes, se han realizado a lo largo de los últimos años varias entrevistas e investigaciones para profundizar en las experiencias personales de las mujeres. En un estudio cualitativo publicado en *Investigaciones Feministas*, es enfatizada la experiencia individual y la descripción de los significados de las vivencias de la atención recibida. A través de entrevistas semi-estructuradas, de entre 40 y 60 minutos “para favorecer la expresión personal de los sentimientos y percepciones de las mujeres, centrados en sus experiencias durante la atención obstétrica, en un diálogo íntimo” (Llobera, 2019: 170) se ha profundizado en este tipo de violencia contra las mujeres, demostrando la idoneidad de estudios cualitativos para este área.

Por otra parte, en los últimos años se han puesto en escena, en el ámbito hispánico, diferentes propuestas performativas y dramáticas que apuestan por la recuperación del cuerpo femenino como sujeto de la acción: los relatos son contruidos por las autoras, en sus propias voces y su propia carne, para elaborar un discurso propio y un espacio de resistencia frente a la cultura patriarcal, que tradicionalmente las ha representado como objetos, como cuerpos bonitos decorativos y pasivos (los héroes que ejecutan las acciones fundamentales de la trama siempre han sido masculinos). Particularmente, el embarazo y el parto han sido presentados por diversos artefactos culturales (fundamentalmente el cine y otros mecanismos de representación audiovisual) como procesos “por los que pasa” o “que le ocurren” al cuerpo de las mujeres, sin que ellas tuviesen ningún tipo de agencia sobre estos procesos “naturales”. Por otra parte, esta “naturalización” resulta un oxímoron en un momento de máxima medicalización e intervencionismo tanto en la gestación como en el parto.

Las artes escénicas y performativas han constituido, por otra parte, un terreno estratégico para articular experiencias feministas de muy diversa metodología: desde las acciones callejeras en defensa de las identidades LGTB de STAR (Street Travestites Art Revolutionary) en los 60 en Estados Unidos, o el trabajo de calle de las W.I.T.C.H. (Women International Terrorist Conspiracy from Hell), a la práctica teatral feminista de Elaine Aston, a mediados de los 90, la labor performativa del grupo anarcofeminista boliviano Mujeres Creando, en la misma década, o los *Vagina monologues*, de Eve Ensler, realizados a partir de testimonios de diversas mujeres. En el ámbito hispánico tenemos ejemplos como las performances extremas de Diana Pornoterrorista, o *No sólo duelen los golpes*, de Pamela Palenciano, que a partir de su propia experiencia como víctima de violencia machista en la adolescencia ha elaborado este monólogo dramático, que ha presentado en Latinoamérica y en España en los últimos años. En este artículo analizamos una propuesta muy reciente, estrenada en octubre del 2018: la actriz Iria Pinheiro, con una larga trayectoria en el cabaret, la performance y las artes escénicas en diálogo con otras artes, que además ha sido la primera actriz en

denunciar por acoso sexual al directivo de una productora que trabajaba para el ente público Compañía de Radio Televisión de Galicia, presenta, en *Anatomía dunha serea*, un ejercicio realizado a partir de su propia experiencia de violencia obstétrica.

2. Antecedentes: Chévere y el teatro documental

La expresión *teatro documento* nació en Alemania para definir cierto subgénero teatral de información y denuncia surgido en los años 60 del siglo xx, en la estela del modelo de teatro político y de agitación que habían inaugurado en la década de los 20 Erwin Piscator y el *Octubre Teatral* en la Unión Soviética, precedente del teatro agit-prop de *Proletkult*, con Vsevolod Meyerhold poniendo en escena el arte revolucionario de Vladimir Maiakosvki. El teatro épico de Bertolt Brecht tomaría el relevo, y en la referida década de los 60 tuvo su apogeo el teatro documento, poco antes de que se desarrollasen el teatro del oprimido de Augusto Boal en la década de 70 en Latinoamérica, y de la eclosión del teatro feminista en los años 80. Como explica Peter Weis (1998: 247), el teatro documental acerca información sobre temas históricos y políticos, con finalidad crítica y de agitación, para lo que huye de la ficción e incluso emplea materiales documentales, como fotografías, filmes, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos o estadísticas. Incluso a veces reproduce procesos jurídicos y de investigación, como *Die Ermittlung (La indagación)*, 1965, del propio Peter Weiss, que reproduce los testimonios de supervivientes de Auchswitz y de nazis en el Proceso de Nüremberg, o, ya en el ámbito hispánico, *Ruz-Bárceñas (2014)*, de Teatro del Barrio en colaboración con el Teatre Lliure, con dramaturgia de Jordi Casanovas y dirección de Alberto San Juan, a partir de la transcripción de la declaración judicial del extesorero del Partido Popular, Luis Bárceñas, ante el juez Pablo Ruz en julio de 2013 en la Audiencia Nacional.

Para *Anatomía dunha serea*, Iria Pinheiro ha trabajado desde A Berberecheira, “vivero” de artes escénicas de la compañía Chévere, pionera del teatro documental en Galicia. Como antecedente inicial, entre octubre del 2010 y febrero del 2011, Chévere ha puesto en escena las tres piezas que integran la trilogía *Citizen*, sobre el desarrollo de la industria textil en Galicia y sus consecuencias socioeconómicas. Las experiencias más directas de teatro-documento han nacido a partir de A Berberecheira: con este nombre de banco marisquero han denominado “un criadeiro natural custodiado por xentes da zona para uso propio e goce do resto do mundo” (“un criadero natural custodiado por gente de la zona para uso propio y disfrute del resto del mundo”).

Construyen así un espacio para experimentación de profesionales de las artes escénicas fuera del núcleo estable de la compañía, un laboratorio de creación y también un lugar de encuentro y diálogo entre creadores, públicos y agentes culturales, que forma parte del plan de residencia que Chévere tiene con el Concello de Teo. Sus proyectos hasta ahora han sido *Goldi Libre (2016)*, la historia del actor César Goldi sobre su experiencia como insumiso preso en las cárceles de Felipe González (en España el servicio militar ha sido obligatorio para todos los varones mayores de 18 años hasta el 31 de diciembre de 2001, y desde los 80 ha habido un movimiento antimilitarista de desobediencia civil); *Salvador (2017)*, historia del abuelo del creador Borja Fernández, emigrado en Brasil; y este *Anatomía dunha serea* (estrenado el 18 de octubre del 2018), una historia de Iria Pinheiro sobre su experiencia en el parto. Como ha explicado Xesús Ron, de Chévere, en un reportaje del programa *Zigzag* de la Televisión de Galicia (25 de noviembre de 2018), en el espectáculo no hay ficción, sino que se trata el espacio escénico como una prolongación del patio de butacas, puesto frente a un espejo. En la línea del teatro documental, se asiste al testimonio de alguien que cuenta su experiencia en primera persona.

3. Metodología

Con estos mimbres teóricos, tanto relacionados con la violencia obstétrica como con los estudios teatrales y de la performance, se ha procedido a analizar la totalidad del espectáculo de manera integral, siguiendo los preceptos de la semiología teatral (Patrice Pavis, 1996; Tadeusz Kowzan, 1992): la dramaturgia, la escenografía, la iluminación, la música, los efectos sonoros y videográficos, las proyecciones, el vestuario, peinado y maquillaje, los objetos utilizados en escena, o la voz y la expresión corporal de la actriz. Se ha implementado el corpus teórico y los mecanismos de análisis del teatro documento, el teatro político y el teatro feminista, es decir, dentro de la semiología teatral, hemos aplicado esta perspectiva.

Además, se ha tenido en cuenta, aunque tampoco se ha centrado el análisis en este aspecto, la recepción por parte de la crítica, la prensa y el público, así como antecedentes que pudiesen servir de apoyo en el campo literario y cultural gallego, tal como la poesía feminista de los 90 o de las primeras décadas del siglo XXI, así como las experiencias performativas y teatrales desarrolladas por mujeres en relación al propio cuerpo. El resultado ha sido una propuesta que pueda acercar a investigaciones teatrales futuras una perspectiva política en tanto transformadora de la realidad social, incluso cuando lo que se pone en escena pueda parecer un tema íntimo o personal: en la radicalidad política de este espectáculo encontramos una vía emancipadora.

4. Análisis del espectáculo

Anatomía dunha serea comienza con Iria Pinheiro entrando sola en escena. A la izquierda del escenario hay una mesa con instrumental que se utiliza en obstetricia: espéculo, fórceps, espátulas, etc. A la derecha, un “potro”, el sillón con estribos que se utiliza para el expulsivo, durante el parto, desde finales del siglo XIX. Está demostrado, como después explicará Iria Pinheiro durante el espectáculo, que la posición que el potro obliga a adoptar a las mujeres (litotomía) es la peor posible para el proceso fisiológico del parto. Este instrumento se empezó a utilizar para mayor comodidad del personal sanitario, pero dificulta enormemente la salida del bebé, además de incrementar el dolor en la parturienta (en Burgo, Carlos (2011): Litotomía en el parto, una práctica cuestionable [en línea], en *El Parto es Nuestro*. Disponible en <<https://www.elpartoestnuestro.es/blog/2011/12/11/tumbada-no>>, consulta: 11 noviembre 2018). Ella misma cuenta la historia de su parto a través de documentos personales (la fotografía del día en que dio a luz, que la retrata a ella misma frente a su casa, es cedida al público para que se pase de mano en mano y la vean); de su propia voz, narrando el testimonio de la experiencia vivida y citando abundante bibliografía, de Silvia Federici a testimonios que nos son accesibles en páginas como “El parto es nuestro”; y de varias acciones performativas.

4.1. El símil de la sirena

En cuanto entra en escena, se desviste y se pone un vestido corto de lentejuelas anaranjadas que está colgado en un perchero junto al potro, el mismo que podemos ver en el cartel del espectáculo y en el vídeo promocional. A continuación vierte agua en una palangana y empieza su monólogo:

“Convertirse en serea non é algo doado, aínda que todas as mulleres levan a posibilidade da serea dentro. É un proceso longo que por veces pode pasar mesmo inadvertido, pero un día estás deitada na cama ou no sofá e de cástase de que ese formigo que sentes nas pernas non é que as teñas dormentes. É que as tes... ausentes. Desapareceron. Unha coiraza de escamas protéxete da ausencia, pero vas poñer os calcetíns e hostia! Non tes por onde. A miña metamorfose comezou o 5 de maio de 2016, un mes e tres días antes do que estaba escrito nas entrañas das aves, un mes e tres días antes do que se lía nas follas de té, un mes e tres días antes do que o vaticinaran todos os oráculos. Un mes e tres días antes do que calculaban os xestogramas do SERGAS” (Pinheiro y Lado, 2018)⁴.

El símil de la sirena le resulta a Pinheiro estratégico para explicar de una forma muy gráfica la sensación de mutilación. Estos seres mitológicos, medio mujeres y medio peces, son viejas conocidas en el imaginario cultural occidental, desde la *Odisea* de Homero, pero sin duda ha sido Hans Christian Andersen quien retrató, en uno de sus cuentos, toda la violencia patriarcal contenida en la figura de la sirena. *La sirenita*, por el amor de un príncipe terrestre, le pide ayuda a una hechicera, que accede a concederle piernas, a cambio de su voz. Para obtenerla, como podemos ver en este fragmento, le corta la lengua (las mutilaciones, en particular de los cuerpos de las mujeres, son una constante en los cuentos populares de tradición oral, e incluso en el siglo XIX Andersen recurre a este macabro motivo con cierta frecuencia):

“But if you take my voice”, said the little mermaid, “what will be left to me?” “Your lovely form”, the witch told her, “your gliding movements, and your eloquent eyes. With these you can easily enchant a human heart. Well, have you lost your courage? Stick out your little tongue and I shall cut it off. I’ll have my price, and you shall have the potent draught” (Andersen, Hans Christian, *The little mermaid*, [Den lille Havfrue, 7 de abril del 1837]⁵).

Este personaje ha sido utilizado con anterioridad por otras *performers* gallegas (en la mitología gallega es un motivo recurrente y potente, como podemos ver en el icónico escudo de Castelao⁶): la extinta Sala Galán, un espacio escénico para el teatro alternativo en Santiago de Compostela, acogió a finales de los noventa la pieza de María Ruido *A sereña*, que formaba parte de la trilogía *Operación Peter Pan*, junto con otras relacionadas

⁴ “Convertirse en sirena no es algo fácil, aunque todas las mujeres llevan la posibilidad de la sirena dentro. Es un proceso largo que a veces puede pasar incluso inadvertido, pero un día estás acostada en la cama o en el sofá y te das cuenta de que ese hormigueo que sientes en las piernas no es que las tengas dormidas. Es que las tienes... Ausentes. Han desaparecido. Una coraza de escamas te protege de la ausencia, pero te vas a poner los calcetines y hostia! No tienes por dónde. Mi metamorfosis había comenzado el 5 de mayo de 2016, un mes y tres días antes de lo que estaba escrito en las entrañas de las aves, un mes y tres días antes de lo que se leía en las hojas de té, un mes y tres días antes de lo que habían vaticinado todos los oráculos. Un mes y tres días antes de lo que calculaban los gestogramas del SERGAS (Servizo Galego de Saúde, Servicio Gallego de Salud)”.

⁵ “Pero si tomas mi voz”, dijo la sirenita, “¿qué me quedará?” “Tu adorable forma”, le dijo la bruja, “tus sinuosos movimientos y tus ojos elocuentes. Con todo ello podrás fácilmente encantar un corazón humano. ¿Has perdido, pues, tu coraje? Saca tu pequeña lengua y te la cortaré. Tendré mi recompensa, y tú tendrás el potente brebaje”.

⁶ Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886 – Buenos Aires, 1950), escritor y dibujante cuyo trabajo asentó las bases del nacionalismo gallego, había propuesto a comienzos del siglo XX un nuevo escudo para Galicia, con una hoz y una estrella roja en su interior, la leyenda “Denantes mortos que escravos” (“Antes muertos que esclavos”) a su alrededor, y una sirena sosteniéndolo. Esta figura es habitual en la heráldica gallega, sobre todo teniendo en cuenta la íntima vinculación del pueblo gallego con la cultura marítima. El propio Castelao ha señalado a este respecto: “*A serea tenente da capela do Patrocinio* [en Rianxiño, Rianxo] *sostén con exipcia frontalidade armas dos Mariños notablemente estilizadas no primeiro coartel e tal ves Piñeiros na metade inferior. A capela está datada no ano de 1665*” [“*La sirena teniente de la capilla del Patrocinio* [en Rianxiño, Rianxo] *sostiene con egipcia frontalidad armas de los Mariños notablemente estilizadas en el primer cuartel y tal vez Piñeiros en la mitad inferior. La capilla está datada en el año de 1665*”] (Castelao y Bouza-Brey, 1933: 82).

con la violencia generada y perpetuada por el imaginario de los cuentos infantiles. En esta performance, Ruido, desnuda en medio de la escena, iba envolviendo sus piernas con una cuerda gruesa, desde los tobillos hasta prácticamente el pecho, mientras la poeta Chus Pato recitaba poemas que después serían publicados en *m-Talá* (2000). Ruido, atrapada por la cuerda e incapaz de moverse, es llevada por dos personas contra la pared posterior de la Galán, donde escribe “Je t’aime” (Casas, 2011: 142-143). La mujer aparece mutilada y convertida en ese ser mítico, casi monstruoso, podríamos decir, híbrido de pez y ser humano, imposibilitada para caminar en aras del amor romántico, como en el cuento de Andersen.

La década de los noventa ha sido especialmente prolífica para las escritoras gallegas: al *boom* de poetas que recuperaron la voz y escribieron desde el cuerpo, desde un feminismo consciente y en el que se reivindicaban sujetos, ya no objetos, se sumaron aperturas en la narrativa y dramaturgia, así como en el ensayo, que tejieron los mimbres que después dieron soporte a las nuevas generaciones de escritoras, ya en el siglo XXI. La figura de la sirena ha sido reconceptualizada por María do Cebreiro (*nós, as inadaptadas*, 2002), Ana Romaní (*Arden*, 1998) o la propia Chus Pato (*m-Talá*, 2000), y en ocasiones se ha metamorfoseado en ballena: *Baleas e baleas* (1988), de Luísa Castro, ha sido reeditado recientemente, treinta años después de su publicación. Atendamos a estos versos, ya en el XXI, de *Casa de orfas*, de Emma Pedreira (2005):

“Todo porque no mercado
un enorme peixe sen cabeza tiña embigo na súa última espiña.

Todo porque no verquedoiro
aparecera unha princesa
que viña do mar e non tiña pernas (Pedreira, 2005, 9)”⁷.

Después de esta breve *ginealogía*⁸ de sirenas, volvemos a Iria Pinheiro: después de cambiarse de ropa y llenar la palangana en completo silencio, lava sus piernas con el agua vertida mientras comienza su monólogo. Lavar sus piernas en escena, esas piernas “ausentes” durante el proceso de parto en el potro, las piernas como epítome de la actancia, la agencia que le ha sido arrebatada, es una forma muy gráfica de recuperarlas, de sanar esa herida.

4.2. Técnicas de distanciamiento

A continuación, durante el relato de su gestación y parto, Pinheiro va intercalando pequeños apartes casi brechtianos: comienza explicando lo que es un gestograma, como ella misma lo llama, “oráculo dos deuses (oráculo de los dioses)” que se compone de dos circunferencias de cartulina y que se utiliza para establecer la llamada por la ginecología moderna *fecha probable de parto*. Después Pinheiro parte el gestograma en pedazos. A partir de esa fecha, establecida en base a la última menstruación (con total indiferencia con respecto a la fecha en la que la parturienta tenga la seguridad de que se ha producido la concepción), todos los protocolos y calendarios se desencadenan. En otra ocasión, utilizando el formato televisivo de la “Teletienda”, un código audiovisual publicitario revestido de información, va explicando de forma muy gráfica y no exenta de humor negro para qué y cómo se utilizan cada uno de los instrumentos que tiene dispuestos sobre la mesa: espéculo, tijeras de episiotomía, fórceps, espátulas... Hasta que finalmente los arroja de la mesa con el brazo. En una analepsis o *flash-back* durante su monólogo recrea un juego infantil, en que, con un amigo, simulaba un parto, tal y como dos niños pensaban que debería ser un parto, es decir, lo que conocían a partir de los relatos cinematográficos: una mujer en decúbito supino respirando entrecortadamente y profiriendo gritos y un hombre que “hace el trabajo” de sacar al bebé (en aquel caso, un pequeño panda de peluche, que Pinheiro utiliza también en escena para la recreación de este juego).

También hay momentos didácticos: recurre a una explicación muy gráfica y muy sencilla del proceso fisiológico de parto, con un globo hinchado que contiene en su interior una pelota de ping-pong⁹. Realizando pequeñas presiones constantes sobre el globo, del mismo modo que actuarían las contracciones sobre el útero, el cuello del globo se va dilatando y acortando (del mismo modo que le pasa al cuello uterino en el proceso de parto), hasta que la pelota de ping-pong sale cómicamente disparada al tiempo que Iria enuncia “outro meniño no mundo! (¡otro pequeño en el mundo!)”. Esta es una imagen muy gráfica de cómo es el proceso fisiológico normal de un parto, una forma de explicarle al público que el cuerpo está perfectamente preparado para llevarlo a cabo y son los protocolos hospitalarios a veces los que dificultan más de lo que ayudan a este proceso.

⁷ “Todo porque en el mercado / un enorme pez sin cabeza tenía ombligo en su última espina / Todo porque en el vertedero / había aparecido una princesa / que venía del mar y no tenía piernas”.

⁸ Utilizamos aquí el término “ginealogía” con i conscientemente, a partir del étimo griego γυνή (mujer), en la línea de la crítica feminista que insta a buscar en las predecesoras las voces robadas o silenciadas de la literatura, históricamente androcéntrica emparentado con la “ginocrítica” que propone Elaine Showalter en “Towards a Feminist Poetics” (1985).

⁹ Iria Pinheiro realiza en escena el mismo ejercicio, muy sencillo a la par que muy didáctico, que Liz Chalmers, ingeniera electrónica que ha aplicado sus conocimientos de ciencia y tecnología a mejorar las condiciones de la maternidad, en este vídeo <<https://www.youtube.com/watch?v=URyEZusnBI>>.

4.3. Teatro dentro del teatro

Cuando la acción se va precipitando, Pinheiro continúa narrándola y, como actriz experimentada que es, recurre al metateatro y a establecer una comparación entre el trabajo teatral y el protocolo hospitalario. Así, los ginecólogos son los directores importantes, y las matronas ayudantes de dirección o regidoras que se mantienen subalternas. La parturienta es en todo momento una secundaria, cuando no una figurante. Un cuerpo sobre el que operan, sobre el que deciden y con el que trabajan, pero al que no se le admite ningún tipo de acción ni decisión propia.

En un momento de su proceso de dilatación, Pinheiro hace un símil que también es muy recurrente, como veremos, en la literatura gallega: se siente estabulada, como una vaca, y como los mugidos de una vaca salen de ella sonidos guturales. Vemos que es una imagen recurrente (Pinheiro vuelve sobre ella cuando cuenta que, mientras su hijo está en la UCI neonatal, ella se extrae leche del pecho con otras mujeres en una sala), un animal femenino asociado a la explotación industrial de su gestación y lactancia. En otra creación sobre violencia obstétrica, el poemario *Oso, mamá, si?*, de María Lado, quien contribuyó a elaborar el texto de *Anatomía dunha serea* junto con Iria Pinheiro, encontramos estos versos cerrando el primer poema del libro, que narra el momento del parto:

“os homes falan.
toman unha decisión.
no centro do teito hai un gancho e del
vanme colgar coma unha vaca.
cun corte limpo
vante sacar.
cun corte perfecto,
mentres adormece a vida sobre a mesa de aceiro.
oes o noso palpitar?
agora somos apenas nun asubío que se afasta
atravesa os muros e vai buscando a ría...
na parede hai un cadro,
pero ninguén repara nel.
está colgado aí,
só para entreter a dor” (Lado, 2015: 12-13)¹⁰.

Como señala en su tesis doctoral sobre la maternidad en la literatura gallega reciente María Comesaña Besteiros, la novedad que presenta este poema es la presencia de un cuerpo, un cuerpo materno cesareado, puede que el primero abierto en cesárea reflejado en la literatura gallega (2015: 210). Sobre estos versos de María Lado, dice Comesaña Besteiros, muy acertadamente

“Descoñecemos as causas da cesárea, non sabemos se se trata dalgunha das miles de ‘innecesáreas’ que se perpetran a diario. Do que temos constancia é de que se trata dunha decisión unilateral deses homes que falan e deciden. Deciden sobre corpos e vidas que non son a súa. Esquecen a Lei de Autonomía do Paciente que lle outorga a esta muller poder e dereito a ser informada. Pero ela, desde que puxo pé na maternidade, xa non é suxeito de acción, só colector pasivo das instrucións dadas sempre polos mesmos. A muller animalizada como res que vai colgar dun gancho. A muller floreiro como o cadro en quen ninguén repara. Anestesiada, resta só fuxir como a ría, acabar canto antes (Comesaña, 2015: 209)¹¹.

El mismo grado de desinformación e incapacidad de decisión sobre el propio cuerpo se percibe en esta puesta en escena de Pinheiro. Del mismo modo que María Lado la había poetizado, con el mismo símil de la vaca o de la res, entre las dos autoras la llevan a escena. Y como momento cumbre, llegamos al expulsivo, momento en que Pinheiro se sitúa en el potro y recrea un guiñol: con dos guantes de látex de distintos colores en sus manos a modo de títeres interpreta a ginecólogo y matrona. Esta última recrea en la boca de la actriz los múltiples tactos a los que está siendo sometida durante el expulsivo. Finalmente, Pinheiro enuncia verbalmente

¹⁰ “los hombres hablan / toman una decisión / en el centro del techo hay un gancho y de él / me van a colgar como una vaca / con un corte limpio / te van a sacar / con un corte perfecto / mientras se adormece la vida sobre la mesa de acero. / ¿oyes nuestro palpitar? / ahora somos apenas en un silbido que se aleja / atraviesa los muros y va buscando la ría... / en la pared hay un cuadro, / pero nadie repara en él / está colgado ahí / sólo para entretener el dolor”.

¹¹ “Desconocemos las causas de la cesárea, no sabemos si se trata de alguna de las miles de ‘innecesáreas’ que se perpetran a diario. De lo que tenemos constancia es de que se trata de una decisión unilateral de esos hombres que hablan y deciden. Deciden sobre cuerpos y vidas que no son la suya. Olvidan la Ley de Autonomía del Paciente [Ley 41/2002, de 14 de noviembre, básica reguladora de la autonomía del paciente y de derechos y obligaciones en materia de información y documentación clínica. BOE 274, 15-11-2002] que le otorga a esta mujer poder y derecho a ser informada. Pero ella, desde que ha puesto un pie en la maternidad, ya no es sujeto de acción, sólo contenedor pasivo de las instrucciones dadas siempre por los mismos. La mujer animalizada como res que va a colgar de un gancho. La mujer florero como el cuadro en quien nadie repara. Anestesiada, sólo le queda huir como la ría, acabar cuanto antes”.

que se comete la episiotomía, para abreviar el expulsivo, que le supondrá graves secuelas físicas y psíquicas (el corte afectó a las terminaciones nerviosas del clítoris y a la función urinaria), que no fueron reconocidas por la seguridad social.

4.4. Catarsis: recuperación de la agencia

A modo de epílogo, como catarsis, tiene lugar una pieza de danza. Iria Pinheiro se pone un traje blanco ceñido al cuerpo con algunos detalles, como bordados en rojo que representan áreas de dolor, terminaciones nerviosas que se vieron afectadas, o una cremallera negra en la zona de la entrepierna, donde intuimos que pudo realizarse la episiotomía. Sale de escena y vuelve a entrar mientras suena “Rumore”, de Raffaella Carrà. Baila encima de la mesa mientras su sombra es proyectada sobre el fondo del escenario. En su danza se reúnen un ejercicio catártico de liberación, de recuperación del propio cuerpo, y al mismo tiempo queda patente que el proceso de curación de las secuelas padecidas aún está en curso. Así lo cuenta ella en entrevista con Montse Dopico en *Praza Pública*: “Hai, como dicía antes, unha parte poética na obra, que pode verse por exemplo na parte do baile. A idea era mover un corpo roto, danado. Que se vexa o que me custa o movemento, que está tan ligado á miña profesión e co que teño dificultades a consecuencia dunha episiotomía que me fixeron sen avisar nin pedir permiso” (Dopico, Montse (2018). Iria Pinheiro: “Toda a violencia máis sutil, fóra de que te violen ou que te maten, está tan normalizada que nin se percibe” *Praza Pública*, 26-10-2018. Disponible en <<http://praza.gal/cultura/17748/iria-pinheiro-toda-a-violencia-mais-sutil-fora-de-que-te-violen-ou-que-te-maten-esta-tan-normalizada-que-nin-se-percibe/>> (consultado el 19 de noviembre de 2018).¹².

Ya en el momento de vestir este traje, o cuando realiza otros cambios de vestuario (el vestido de lentejuelas o su total antítesis, el antiestético camión del SERGAS, Servizo Galego de Saúde), Pinheiro nos enseña su cuerpo en ropa interior, sin pudor, con todas las muestras del paso del tiempo y la maternidad por él. Finalmente, extenuada tras su baile, se sienta en la mesa y abre un álbum de recuerdos. Recurre a la frase de Raffaella Carrà en la canción “quando ho deciso che facevo di me...” (“he decidido que me las apaño sola”), para explicar que los primeros meses de vida de su hijo tenían que haber sido de recuerdos felices como los que guarda en ese álbum, pero han sido realmente un periplo por la seguridad social y fisioterapeutas privados. Pinheiro acaba entonando una canción triste mientras se oscurece la escena. Ha sido impresionante constatar, en la representación de este espectáculo, las lágrimas de buena parte del público –sobre todo femenino– en este momento final, de forma que se llega a una especie de catarsis colectiva, de liberación de cierto dolor compartido, que se prolonga en los aplausos¹³.

5. Conclusiones: el teatro como herramienta política y el cuerpo sexuado como lugar de enunciación

Iria Pinheiro en el vídeo de presentación afirma que su abogado le había recomendado hacer su denuncia sobre el escenario, porque sería más eficaz que en los tribunales, muy probablemente por ese carácter de colectivización del dolor. En el referido programa de *Zigzag*, explica que el montaje es una crítica, pero que, buscándole un sentido positivo, mucha gente se va a sentir identificada y aliviada también, como se había sentido ella escuchando las historias de otras mujeres.

De hecho, el proceso de diálogo con otras mujeres para el montaje de este espectáculo, con ayuda del Concello de Teo y del Centro de Información á Muller, ha sido determinante. Continúa Pinheiro en este mismo programa explicando que para ella lo natural ha sido tomar la historia real y aportar la parte poética y teatral, para lo que ha sido de gran ayuda la visión más poética de María Lado y el humor con el que ambas han enfrentado el proyecto. Mas, aunque el tema de la violencia obstétrica implique diversificación de personajes, todo ha llevado a una pieza de teatro documental de un único personaje: precisamente, aquel que no ha tenido capacidad de actuar en la vida real, la parturienta, es ahora el centro del escenario.

El lugar de enunciación está explícito, corporeizado: Iria Pinheiro se erige en autora-actriz-ejecutante, narra desde su propia corporeidad. En el giro performativo del que nos habla Erika Fischer-Lichte (2011: 172) no encontramos una representación de una materialidad literaria prefigurada, sino un “físico estar-en-el-mundo” del actor (actriz en este caso, y el género no es banal). Como explica Mauricio Tossi (2017: 63), el cuerpo de la persona que actúa no era un mero instrumento de comunicación de signos textuales, sino el punto de salida de un trayecto estético y técnico que promociona una “mente corporizada” o *embodiment*. Para este autor, “lo irrepresentable –evidenciado en el desplazamiento de la representación/encarnación hacia la presentación-corporalización– implica además un “giro ético” en las prácticas artís-

¹² “Hay, como decía antes, una parte poética en la obra, que puede verse por ejemplo en la parte del baile. La idea era mover un cuerpo roto, dañado. Que se vea lo que me cuesta el movimiento, que está tan ligado a mi profesión y con lo que tengo dificultades a consecuencia de una episiotomía que me hicieron sin avisar ni pedir permiso”.

¹³ “En este aplauso me pareció percibir no solo el agradecimiento y la celebración ante un espectáculo teatral que gustó, sino también un acto de solidaridad y de manifestación a favor de un respeto por la mujer en el proceso de embarazo y parto. Un proceso humano en el que la mujer debe tener la primera y la última palabra y no estar sometida y secundarizada a los protocolos médicos como si dar a luz fuese una enfermedad (Becerra, 2019, *on line*)

ticas”. Retomamos una cita de Angelica Liddell, dramaturga española especialista en utilizar su cuerpo y su dolor como dispositivo escénico y político, que consideramos que refleja el ejercicio político encarnado en la propuesta de Pinheiro:

“Emplear las emociones propias, el dolor propio, no tiene que ver con el narcisismo sino con un acto de extrema generosidad y renuncia, renuncia a la protección de las máscaras, la exposición de tu dolor te hace más vulnerable ante los demás, enfrenas tu pecho desnudo a los cuchillos” (Liddell, 2014: 104).

En este caso, la materialización escénica del “yo-actúo” constituye, en palabras de Andrea Álvarez Pino (2014: 289), “un gesto político frente a la abstracción mediática de los cuerpos y frente a la consecuente desactivación de la potencia creativa del deseo”. Atendiendo a la sobreexposición en la que vive el sujeto contemporáneo, a través de la tecnología digital y los medios masivos de comunicación, vivimos una espectacularización sin límites del espacio público, de la que ya advertía Guy Debord en 1967, y a día de hoy la “colonización de la intimidad” convierte la visibilidad del yo en un imperativo (Sibilia, 2003). Óscar Cornago explica cómo en esta época de sobreexposición del propio cuerpo, su uso en escena puede operar como dispositivo político, al transformar

“la relación del cuerpo con la palabra, la acción o el público, su relación con lo social [...] en un espacio de tensiones desde el que se trata de recuperar el cuerpo como modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética (Cornago, 2008: 2).

Encontramos la confesión escénica como estrategia política, la “puesta en cuerpo” como posición ética. Si bien Dee Heddon advertía (2008: 167) de que el hecho de que se presente un actor ante la audiencia para dar a conocer su intimidad no garantiza el impacto político ni la conformación de la *communitas*, sí que en determinados contextos tiene esa potencia. El contexto actual es muy diferente de aquel del feminismo de los 70, de “lo personal es político”, en que “el hecho de emplazar lo personal literalmente en el centro del escenario constituía por sí mismo un acto político radical” (Heddon, 2007: 134). Aun así, en este momento histórico, “en vez de asumir que existe una verdad que la confesión puede revelar o construir, el dispositivo confesional debería usarse para desafiar ese supuesto fundacional” (2008: 164). Aquí se sitúa Iria Pinheiro con su propuesta: su confesión no pretende ser verdad revelada, es el desafío a una práctica médica que, precisamente, se ha instituido como única forma posible, “verdad revelada” casi religiosa. Con su experiencia, su cuerpo y su relato, Pinheiro pone en cuestión cierto discurso defensor de la medicalización en el parto, no necesariamente coherente con la evidencia científica asumido como único válido, desentraña los mecanismos de poder que operan en él. Y lo lleva a escena, precisamente para desenmascarar lo “teatral” de los protocolos. Desarrolla esta idea Álvarez Pino:

“La desnaturalización de los dispositivos mecánicos de subjetivación será efectiva si la experiencia ordinaria de los cuerpos confesionales se traslada inesperadamente a un contexto como el escénico, *a priori* asociado a la ficción y a la simulación, donde, apropiando y replegando sobre sí mismos los dispositivos retóricos del simulacro y lo sublime, la reiteración de la norma representacional habilite un intervalo único de espacio y tiempo, creado en, por y a través de los cuerpos que capacite para la transmutación de lo real ordinario en algo extraordinario y así, para la disrupción momentánea del poder regulador de la imagen y los dispositivos mecánicos de la enunciación” (Álvarez, 2014: 296).

Contraponemos “representación” a “acción” directa, la autoficción “expone la experiencia vivida por el autor real (la autora en este caso), manteniendo la apariencia de lo autobiográfico pero jugando abiertamente en la frontera entre ficción y realidad” y el escenario se transforma en “espacio para la memoria, el testimonio y la denuncia, en un espacio entre medias para la reflexión compartida sobre la naturaleza humana” (Abuín, 2011): poniéndose en escena para contarnos su parto, Iria Pinheiro está recuperando la actancia que le ha sido arrebatada, sus piernas durmientes bajo la cola de sirena que le han sido impuesta. La actriz-autora-personaje vuelve a ser dueña de su cuerpo en el escenario, aunque no esconda las secuelas que el proceso que nos cuenta en su danza al ritmo de Raffaella Carrá. Deviene sujeto después de contarnos y compartir con espectadores y espectadoras cómo ha sido convertida en objeto, responde a la pregunta que formula, a respecto de la autoficción en escena, Álvarez: “¿tenemos un cuerpo para el control y la manipulación o somos un cuerpo de acción y emoción?” (2014: 300). Ese cuerpo se nos revela “espacio de negociación productiva entre las instancias activas y reactivas de los relatos de poder que el yo gramatical ensambla y encarna, la tensión entre lo que debe hacer un cuerpo y lo que puede un cuerpo; *pouvoir vs. puissance*” (Álvarez, 2014: 301), o, como explica Rosi Braidotti,

“El poder es negativo (*potestas*) en tanto que prohíbe y constriñe. También es positivo (*potentia*) en tanto que inyecta fuerza y capacita. La negociación constante entre los dos polos de poder puede ser formulada en términos políticos a través del concepto de subjetividad como poder y deseo” (Braidotti, 2002: 37).

Sobre la multiplicidad de voces que confluyen en el que parece un único lugar de enunciación, cabe señalar que nos encontramos en lo que Deborah Geis (1993) llama un “monólogo posmoderno”. En su ensayo, Geis

explora las tensiones entre la pura teatralidad y el empleo de este tipo de monólogo como voz de hablantes previamente silenciados (y destacan aquí las posiciones feministas y desde dramaturgias afroamericanas). El monólogo es entendido en este contexto contemporáneo como una estrategia que permite la dislocación narrativa del tiempo y del espacio, y salir de los constringentes márgenes del presente de la acción dramática. Es utilizado el monólogo como una forma de hablar, más que como un intento de introducir una subjetividad.

Iria Pinheiro, como autora-interpretante de un evento escénico que recrea una experiencia personal, autobiográfica, se convierte en lo que Maingueneau ha llamado “archienunciador(a)” (1990: 141-142). Los múltiples ejercicios de “teatro dentro del teatro” que realiza, o el hecho de dirigirse directamente al público en toda la representación, a veces desde códigos directamente paródicos, como el que presenta el instrumental quirúrgico, logran certeramente el efecto de “extrañamiento” o distanciamiento del que hablaba Bertolt Brecht, *Verfremdungseffekt*:

“Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado. Lo que uno se encuentra habitualmente debería de poder tener un efecto raro y mucho de lo que parecía natural debía ser reconocido como artificial. Porque si los sucesos que había que representar se volvían extraños, solo perderían una familiaridad que los sustraía al juicio fresco e ingenuo” (Brecht, 1963: 167-168).

Efectivamente, cuenta Pinheiro en su entrevista en *Praza Pública* que era consciente de que entraba en el terreno del drama, pero que esto refleja su sensación real: la escena de su parto representada con marionetas, por ejemplo, refleja la sensación de estar acostada, cubierta, y empezar a ver desfilar “aquel terrorífico instrumental” ginecológico entre sus piernas. Algo semejante a estar asistiendo a un teatro de guiñol.

Este distanciamiento tiene que ver con la puesta en escena de una subjetividad que va mucho más allá del “yo”. Como explica Abuín (1997: 35), “la fragmentación, y su consecuencia inmediata, la ruptura con la unidad tradicional de espacio y tiempo, se constituyen en un modo artificial de articular el discurso dramático, en el que cada segmento, cada escena, adquiere una relevancia propia como comentario de la acción”. Sobre la tendencia contemporánea al monologismo, entendido aquí de forma nada bakhtiniana, Abuín la pone en relación con la “presencia de identidad inestable e contingente do individuo actual, á apoloxía da parodia, á fragmentación e multiplicación do suxeito e do relato posmoderno” (“presencia de identidad inestable y contingente del individuo actual, la apología de la parodia, la fragmentación y la multiplicación del sujeto y del relato posmoderno”) (2004: 8). Y destaca también cómo buena parte de la producción teatral contemporánea, de los 70 a la actualidad, presta atención a las estructuras que tienen que ver con la memoria: repetición, oposición, regresión, eco, simultaneidad... Con el objetivo de renegociar los traumas, opresiones y exclusiones del pasado (*ibidem*).

Este artículo se escribe casi seis meses después del estreno de *Anatomía dunha serea*. En este medio año, Iria Pinheiro ha recibido el Premio María Casares a la Mejor Actriz, y, conjuntamente con María Lado, el Premio María Casares al mejor texto original. Las funciones han estado completas de público. Los medios de comunicación han realizado reportajes sobre la violencia obstétrica, y el tema vuelve a estar en las agendas mediáticas y a ser objeto de debate. En la presentación de aquella segunda función a la que asistimos en primer lugar, el director Xesús Ron hacía referencia a que se trataba de un espectáculo en clave femenina, con respecto a los dos anteriores salidos de A Berberecheira, sobre la insumisión al servicio militar obligatorio y la emigración, con protagonista masculino.

Pero esta aparente repartición por géneros no la hace menos política: precisamente, Iria Pinheiro desnuda su intimidad en escena, pero no lo hace desde un punto de vista victimista o que apele a lo sentimental, sino que problematiza políticamente la violencia que ha padecido, colectiviza su experiencia traumática, que es la misma de muchas mujeres en todo el mundo. A través de lo personal, sobre el escenario, llega a lo político: la urgente necesidad de cambiar la mentalidad patriarcal y las prácticas que de ella derivan en relación al proceso de gestación y parto. A través de la visibilización de lo marcado como *ob-sceno* (etimológicamente, lo que debe estar fuera de la escena), y a través de la enunciación de aquello que siempre ha sido silenciado, Pinheiro realiza una propuesta radical de teatro feminista.

Agradecimientos: La autora quiere manifestar su agradecimiento al gran apoyo de la investigadora y traductora María Reimóndez y de la plataforma de crítica literaria feminista A Segá para la difusión de este artículo.

Financiación: Este trabajo se ha desarrollado con el apoyo del Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades de la Secretaría Xeral de Política Lingüística de la Consellería de Cultura e Turismo de la Xunta de Galicia y del Grupo Performa, del Departamento de Teoría da Literatura e Literatura Comparada de la Universidade de Santiago de Compostela, la Universidad Carlos III de Madrid y la Université Toulouse Jean Jaurès. El Proyecto de Investigación *PERFORMA. El teatro fuera del teatro. Performatividades contemporáneas en la era digital* (FFI2015-63746-P) (2016-2019) fue financiado con una ayuda del Ministerio de Economía y Competitividad y cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) correspondiente al marco financiero plurianual 2014-2020.

Referencias bibliográficas

- Abuín, Anxo (1997). ¿Un discurso sin sujeto? Enunciación dramática y autor implícito. *Signa*, 6, 25-38.
- (2004). Construyendo anxos: cara a unha dramaturxia contemporánea do eu. *Casahamlet*, 6, 8-10.
- (2011). Poetry and Autofiction in the Performative ‘Field of Action’: Angelica Liddell’s Theatre of Passion, en Arturo Casas y Cornelia Gräbner (coords.): *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (pp. 151-172) Amsterdam: Rodopi.
- Álvarez Pino, Andrea (2014). Teatro performativo y autoficción. Ética y estética del “yo-actúo” como dispositivo escénico de relación, en Domingo Sánchez-Mesa *et al.* (eds.): *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*, Actas del I Congreso Internacional de ASETEL, 26-28 de enero del 2011 (pp. 289-303). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Andersen, Hans Christian, *The little mermaid*, [*Den lille Havfrue*, 7 de abril del 1837], trad. del danés Jean Hersholt, en el *Hans Christian Andersen Center*. Disponible en: http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheLittleMermaid_e.html (consultado el 11 de noviembre de 2018).
- Becerra de Becerreá, Alfonso (2019) Berberecheira, Chévere y Anatomía de una sirena, Iria Pinheiro, *Artezblai*, 15 de abril del 2019. Disponible en: <http://www.artezblai.com/artezblai/berberecheira-chevere-y-anatomia-de-una-sirena-iria-pinheiro.html> (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* [*Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, 2002], trad. al castellano de Ana Varela Mateos. Madrid: Akal.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro* [*Schriften zum Theater*, 1963], trad. al castellano de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba.
- Burgo, Carlos (2011): Litotomía en el parto, una práctica cuestionable [en línea], en *El Parto es Nuestro*. Disponible en: <https://www.elpartoestnuestro.es/blog/2011/12/11/tumbada-no> (consultado el 11 de noviembre de 2018).
- Casas, Arturo (2011). Producing world and remnant: dialogue with Chus Pato, en Arturo Casas y Cornelia Gräbner (coords.): *Performing Poetry. Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance* (pp. 133-150). Amsterdam: Rodopi. doi:10.1163/9789401200257_009.
- Castelao y Bouza-Brey (1933). Escudos de Rianxo, *Nós*, 113, 17 de mayo del 1933, 77-83.
- Chalmers, Liz, “Use a balloon and ping pong ball to show how the cervix thins and dilates during labor”, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=URyEZusnjBI> (consultado el 7 de abril de 2019).
- Comesaña Besteiros, María (2015). *De Dario a Sofía (1996-2014). A representación da maternidade nas autoras galegas actuais*. Tesis doctoral. Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Cornago, Óscar (2008). Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética, en Óscar Cornago (coord). *Éticas del cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Rejifo (pp. 50-83). Madrid: Fundamentos. Disponible en el *Archivo virtual de las artes escénicas*, <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=215> (consultado el 14 de noviembre de 2018).
- Debord, Guy (1998). *La sociedad del espectáculo* [*La société du spectacle*, 1967], trad. al castellano de Maldejo para el *Archivo Situacionista Hispano*. Disponible en: <https://sindominio.net/ash/espect0.htm>, (consultado el 14 de noviembre de 2018)
- Dopico, Montse (2018). Iria Pinheiro: “Toda a violencia máis sutil, fóra de que te violen ou que te maten, está tan normalizada que nin se percibe”, *Praza Pública*, 26-10-2018. Disponible en: <http://praza.gal/cultura/17748/iria-pinheiro-toda-a-violencia-mais-sutil-fora-de-que-te-violen-ou-que-te-maten-esta-tan-normalizada-que-nin-se-percibe/> (consultado el 19 de noviembre de 2018).
- Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*, [Ästhetik des performativen, 2004], trad. al castellano de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada.
- García García, Eva Margarita (2018). *La violencia obstétrica como violencia de género: Estudio etnográfico de la violencia asistencial en el embarazo y el parto en España y de la percepción de usuarias y profesionales*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/684184/garcia_garcia_eva_margarita.pdf, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Geis, Deborah (1993). *Postmodern Teatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Gherardi, Natalia (2016). *Otras formas de violencia contra las mujeres que reconocer, nombrar y visibilizar*. Naciones Unidas. Serie Asuntos de Género, 141, 17-26. Disponible en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40754/4/S1601170_es.pdf, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Heddon, Deirdre (2006). The Politics of the Personal; Autobiography in Performance, en Elaine Aston y Geraldine Harris (eds.). *Feminist Futures? Theatre, Performance, Theory* (pp. 130-139). Nueva York: Palgrave MacMillan.
- (2008). *Autobiography and Performance*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Kowzan, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro* [*Sémiologie du théâtre*, 1992], trad. al castellano de Jesús G. Maestro, Madrid: Arco.
- Krug, Etienne G. *et al.*, (eds.) (2002). *World report on violence and health*. Ginebra: World Health Organization. Disponible en: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/42495/9241545615_eng.pdf;jsessionid=92D658C8E380A2295336447E8B46D411?sequence=1, (consultado el 20 de febrero de 2020).
- Lado, María (2015). *oso, mamá, si?* Vigo: Xerais.
- Ley 41/2002, de 14 de noviembre, básica reguladora de la autonomía del paciente y de derechos y obligaciones en materia de información y documentación clínica. BOE 274, 15-11-2002. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2002/BOE-A-2002-22188-consolidado.pdf>, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Liddell, Angélica (2010). Abraham y el sacrificio dramático, en Manuel Bellisco y María José Cifuentes (coords.): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Madrid: Centro Párraga – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, (pp. 243-252).
- Llobera Cifre, Rosa, Victoria A. Ferrer Pérez y Xènia Chela (2019). Violencia obstétrica. La perspectiva de mujeres que la han sufrido. *Investigaciones Feministas* 10 (1), 167-184. doi:10/5209/infe.60886.
- Mangueneau, U.D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*, París: Bordas.

- Mariño, Henrique (2018). Violencia obstétrica: las prácticas agresivas que sufren algunas mujeres en el parto, *Público*, 29-10-2018. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/violencia-obstetrica-practicas-agresivas-mujeres-parto.html> (consultado el 11 noviembre 2018).
- (2018). La violencia en el parto que sufren algunas mujeres, ¿otra forma de violencia de género?, *Público*, 30-10-2018. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/mujer-parto-violencia-obstetrica.html> (consultado el 11 de noviembre de 2018).
 - (2018). Del parto inducido de Patricia a la episiotomía de Iria Pinheiro, *Público*, 31-10-2018. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/parto-inducido-cesarea-episiotomia-iria-pinheiro.html> (consultado el 11 de noviembre de 2018).
 - (2018). Los traumas psicológicos del parto violento y la débil protección de la Justicia a las mujeres, *Público*, 1-11-2018. Disponible en: <https://www.publico.es/sociedad/traumas-psicologicos-parto-violencia-obstetrica.html> (consultado el 11 de noviembre 2018).
- Ministerio de Sanidad. Observatorio de salud de la mujer (2012). *Informe sobre la atención al parto y nacimiento en el Sistema Nacional de Salud*. Madrid: Ministerio de Sanidad. Observatorio de salud de la mujer. Disponible en: https://www.msbs.gob.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/InformeFinalEAPN_revision8marzo2015.pdf, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (2012). *Maternidad y Salud. Ciencia Consciencia y Experiencia*. Madrid: Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Disponible en: <https://www.msbs.gob.es/organizacion/sns/planCalidadSNS/pdf/maternidadSaludCiencia.pdf>, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine [L'Analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma, 1996]*, trad. al castellano de Enrique Folch González, Barcelona: Paidós.
- Pedreira, Emma (2005). *Casa de orfas*. Culleredo: Espiral Maior.
- Pinheiro, Iria e María Lado (2018). *Anatomía dunha serea* (guión teatral).
- Showalter, Elaine (1985). (pp. 125-143) Towards a Feminist Poetics, en Elaine Showalter (ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Londres: Pantheon. doi: 10.1007/978-1-349-25934-2_43.
- Sibilia, Paula (2003). Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. Disponible en: http://www.antroposmoderno.com/antropo-version-imprimir.php?id_articulo=1143%3E (consultado el 14 de noviembre de 2018).
- Šimonović, Dubravka (2019). *Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y consecuencias acerca de un enfoque basado en los derechos humanos del maltrato y la violencia contra la mujer en los servicios de salud reproductiva, con especial hincapié en la atención del parto y la violencia obstétrica*, Ginebra: Asamblea General de las Naciones Unidas. Disponible en: <https://undocs.org/sp/A/74/50>, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Tossi, Mauricio (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral, en Ana Casas (ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 59-80). Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Weiss, Peter (1998). Notes Towards a Definition of Documentary Theatre [14 Punkte zum dokumentarischen theater, 1968], trad. del alemán de Heinz Bernard, en George W. Brandt (ed.), *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990* (pp. 247-253). Oxford: Clarendon Press.
- World Health Organization (WHO) (2014). *Prevención y erradicación de la falta de respeto y el maltrato durante la atención al parto en centros de salud*, Ginebra: World Health Organization. Disponible en: https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/134590/WHO_RHR_14.23_spa.pdf?sequence=1, (consultado el 20 de febrero de 2020).
- World Health Organization (WHO) (2018). *Recomendaciones de la OMS Para los cuidados durante el parto, para una experiencia de parto positiva*, Ginebra: World Health Organization. Disponible en: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/272435/WHO-RHR-18.12-spa.pdf?ua=1>, (consultado el 21 de febrero de 2020).
- Zigzag, “Anatomía unha serea, a nova montaxe de Iria Pinheiro”, *CRTVG*, 25-10-2018, disponible en: <http://www.crtvg.es/informativos/anatomia-dunha-serea-a-nova-montaxe-de-iria-pinheiro-3942319>, (consultado el 7 de abril de 2019).