

TEATRO Y FEMINISMO LÉSBICOS: CONFLUENCIAS Y DIVERGENCIAS

GRABRIELA CORDONE

Université de Lausanne

*No voy a vivir en el miedo. La mejor arma en
manos del opresor es la mente del oprimido*

(Itziar Pascual, *Eudy*)

REFLEXIONAR SOBRE EL TEATRO lésbico desde el feminismo es un ejercicio difícil. Sin duda, las lesbianas forman parte del *lado invisible* del feminismo, junto con las negras, las indias, las pobres, las trans, las putas, las viejas, las iletradas, las migrantes, etc. Revelar los márgenes pone en evidencia, además, la naturaleza inequívoca del centro: contrapuesto al lado oscuro que avergüenza y ofende, se desprende inmediatamente el perfil respetable del feminismo *mainstream*, cuyo lenguaje es tolerado en los medios de comunicación, en el poder y en las instituciones porque es blanco, de clase media-alta, heterosexual, burgués y, muy a menudo, neoliberal¹. Entrar de pleno en el sistema ¿es este, quizá, el precio que haya que pagar para existir como movimiento respetable en la escena pública y en la del poder?²

¹ En otras palabras: el feminismo que se *ve* no es lesbiano, ni negro, ni indio, ni proletario, ni pobre ni menos que menos, cuestionador de las estructuras profundas de la sociedad. Existen innumerables colectivos de esos feminismos disidentes, pero no tienen acceso, por los mismos motivos de su especificidad, al reconocimiento público. Véase, sobre este particular, el completo panorama elaborado por Beatriz Suárez Briones [s. f.], en donde se da cuenta de estos procesos de reconocimiento y de exclusión, así como también los trabajos editados en Suárez Briones [2014] sobre feminismos lesbianos y *queer*.

² La marginalidad de ciertos feminismos es un tema recurrente. Entre los estudios fundadores — crítica de la crítica feminista efectuada desde el interior del feminismo — se encuentran los ensayos de Audrey Lorde, *Sister Outsider: Essays and speeches*, New York, Crossing Press, 1984, y de Moraga, Cherrie y Castillo, Ana, *Este puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en Estados Unidos*, San Francisco, ISM Press, 1988. Véase, además, la completa edición de manifiestos lesbianos (1969-1994) en Mérida Jiménez [2009].

Personalmente, a pesar de la marginalidad que implica, creo que el teatro lésbico –y, en el fondo, todo el teatro– ganaría en ser leído y criticado desde las especificidades del feminismo lésbico. Es verdad: la radicalidad de algunos cuestionamientos del feminismo lésbico representa un obstáculo considerable a la hora de llevar a escena obras que se supone que ponen en peligro la base de la sociedad –el contrato heterosexual–. Pero, al fin y al cabo, la fuerza de cualquier manifestación artística, ¿no reside, justamente, en su efecto perturbador, cuestionador y subversivo? ¿Por qué, cuando se trata de teatro lésbico, la subversión molesta?

Para entender esta paradoja, propongo que echemos un vistazo, en primer lugar, al feminismo lésbico y su relación con el movimiento feminista, ya que de las divergencias entre los dos movimientos podría resultar un esbozo de respuesta. Nos ha parecido necesario introducir algunas cuestiones terminológicas e históricas –forzosamente parciales– para subrayar el marco teórico de ciertos aspectos del feminismo lésbico. En segundo lugar, someteremos dos obras teatrales de estéticas e intenciones disímiles que abordan el tema del lesbianismo a una lectura que tenga en cuenta este singular y, a menudo, desconocido contexto político y social que han podido generarlas.

Tanto *Chicas* (2005) de Carmen Losa como *Eudy* (2014) de Itziar Pascual hablan, desde distintos lugares –geográficos, ideológicos y políticos– de la cuestión lesbiana. De hecho, tener que hablar de *cuestión* supone una excepción, un relieve o un accidente en el *continuum* social. Estamos, pues, ante un conjunto de fenómenos que no responden a la norma social y/o legislativa impuesta o mayoritaria. Proponemos entender por *cuestión lesbiana*, de momento, el conjunto de interrogantes planteado por los estudios de todo orden –histórico, social, literario, político, estadístico, médicos, psicológicos, etc.– que tienen por objeto las mujeres que no se adscriben a la heteronormatividad en el ámbito de una sociedad de heteronormatividad obligatoria. En ello consistiría, pues, la excepción, el relieve o el accidente mencionado más arriba. Los resultados de estas investigaciones se agrupan, a su vez, en lo que se llama los *estudios lésbicos*, que

actualmente tienden a perderse en la nebulosa LGBT³. Nuestro trabajo se inscribe, pues, en la línea de los estudioslésbicos.

La marginalidad de ciertos feminismos es un tema recurrente. En 2008, en pleno auge la legislación del matrimonio en España entre personas del mismo sexo, Bàrbara Ramajo García [2009], investigadora y activista lesbiana, reflexionaba acerca de la invisibilidad de las lesbianas en todos los ámbitos. Ramajo García constataba la ausencia de discursos de lesbianas dentro de los discursos feministas — académicos, institucionales o sociales — lo que invitaba, en primer lugar, a plantear los feminismos como un fenómeno heterosexual. En efecto, los feminismos suelen dejar de lado el tema de la heterosexualidad normativa como institución de poder, de ahí que, explica Ramajo García, las lesbianas feministas tiendan a desaparecer de los grandes debates, y sobre todo de las historias del feminismo.

Creemos que, diez años después, el cuestionamiento de Bàrbara Ramajo García continúa siendo de actualidad. Para poder desentrañar la complejidad del fenómeno de exclusión y silenciamiento, en el que concurren indiscriminadamente aspectos sociales, políticos, filosóficos, históricos y lingüísticos, es necesario hacer un rápido repaso a un puñado de teoríaslésbicas, para lo que seguiremos el estudio de la socióloga y activista lesbiana Jules Falquet [2004].

Un primer aspecto en el que Falquet se detiene es el terminológico. A menudo, suelen emplearse indistintamente los términos *homosexual*, *mujer gay* y *lesbiana*, cuando, políticamente, no son términos equivalentes. En primer lugar, establecer un paralelismo entre las condiciones sociales y políticas de un hombre *homosexual* con los de una mujer *homosexual* puede llamar a engaño, ya que ha quedado demostrado que la opresión patriarcal coloca a las mujeres en general — y a las lesbianas

³ Los estudioslésbicos, en efecto, vienen a menudo asociados con los estudios gay, de mayor visibilidad, más influencia política, mayor peso económico y, por ende, mayor prestigio social. Entre las publicaciones que atañen exclusivamente los estudioslésbicos, véase el *Journal of Lesbian Studies* y *The New Lesbian Studies: Into the Twenty-First Century* (Bonnie Zimmerman and Toni A. H. McNaron, New York, CUNY, 1996).

en particular — en una situación social muy diferente de la del hombre, es decir, inferior. Por lo tanto, fusionar o asimilar los términos de *lesbiana*, *homosexual* y *gay* — este último de uso de los varones — equivaldría a ponerlos en una bolsa en donde, si bien son todas prácticas y vivencias homosexuales, no tienen las mismas condiciones sociales ni el mismo alcance político. De ahí que el término *lesbiana* fuera empleado inicialmente, explica Jules Falquet, para señalar el sentido político reivindicado por el movimiento lésbico feminista, que cuestiona el sistema heterosexual de organización social⁴. Por ello, al cuestionar el sistema heterosexual — que supera la variable de clase, de etnia, de origen y de género — el feminismo lésbico cuestiona el sistema dominante. Quizá por esta razón ha sido menos estudiado que los movimientos que se generaron en el mundo occidental a partir de los años 60, como el movimiento negro, indígena, estudiantil o de mujeres [Falquet, 2004: 23-25].

El movimiento lésbico se desvincula, rápidamente, de dos movimientos a los que estaba muy ligado: el movimiento homosexual y el feminista. Como mujeres, advierten enseguida la actitud misógina y patriarcal del movimiento homosexual, dominado por hombres. Las feministas, por otro lado, perciben a las lesbianas como una amenaza a su posición heterosexual⁵. Además, aclara Falquet, buena parte del colectivo feminista se deja intimidar por el poder institucional y el mensaje social que

⁴ Para el análisis lésbico-feminista, según Falquet [2004: 20-21], el sistema heterosexual descansa en la división de la humanidad basada en dos sexos que construyen dos géneros rigurosamente opuestos y forzados a mantener unas desiguales relaciones de *complementariedad*, es decir, una división de trabajo desigual, con la explotación de las mujeres en lo laboral, doméstico, sexual, reproductivo, psico-emocional.

⁵ Adrienne Rich, en su libro *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica*, publicado en 1980, plantea la causa de la invisibilización de las lesbianas, incluso dentro del movimiento feminista [Rich 1980]. Consúltese también Rich [1983]. En 1978, la francesa Monique Wittig plantea también la heterosexualidad como un régimen político central, las categorías políticas hombre/mujer como interdependientes y en donde la lesbiana estaría más allá de las categorías de sexo (de ahí el título de su libro *Las lesbianas no somos mujeres*), lo que lleva también a una ruptura con el feminismo clásico [Wittig, 2006].

exige al feminismo, para ser mínimamente considerado, que postergue, silencie o invisibilice el lesbianismo⁶.

Convengamos que, actualmente, estamos ante una creciente visibilidad del colectivo LGBT, que va hacia la conquista de derechos civiles, como el matrimonio entre personas del mismo sexo, la adopción y la procreación asistida. Convenimos con Falquet que estos aspectos que tienden a la integración social fueron despolitizando el movimiento lésbico. De la misma manera, desde los 90, el pensamiento *queer*, que de alguna manera ha ganado su título de nobleza en la academia, no es militante ni marginal y, personalmente, hemos constatado una fuerte presencia, en el conjunto de estudios, de los imaginarios sexuales *gays* y *trans*, que no trascienden la esfera de lo individual o lo personal. Salvo el movimiento radical lesbiano, ningún otro se plantea la heterosexualidad como origen del problema de la explotación ni desafían el sistema.

Ahora bien, en el marco de este volumen monográfico sobre teatro y feminismo, cabe preguntarse ¿existe todavía una relación —ideológica, de sentido, de motivación, de intención— entre el *feminismo lésbico* y el *teatro lésbico*?

Señalemos, primeramente, que el teatro lésbico, como *subgénero*, es de escasísima publicación. Ana Casado, dramaturga e investigadora, editó recientemente un volumen, *Teatro lésbico*, que reúne obras de cuatro autoras, precedidas de un estudio introductorio⁷. En este estudio, Ana Casado recuerda la poca presencia del teatro lésbico en comparación con el teatro *gay*, lo efímero que resulta el teatro lésbico, dada la escasez de publicaciones y la relación de montajes con lo festivo, lo cómico y lo lúdico, para hacer más digesto un tema que la investigadora constata que es *incómodo*⁸. El concepto de teatro lésbico, para Casado,

⁶ Es necesario considerar que existe una multiplicidad de voces dentro del movimiento lesbiano que se conjugan y se expresan desde el origen y/o la pertenencia de clase, y todas apuntan a la crítica del movimiento lésbico feminista y blanco, occidental y de clase media.

⁷ Nos referimos a Alicia Casado (ed.), *Teatro lésbico*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2018. El volumen contiene textos de Carmen Losa, Cristina Castillo, Mariel Maciá, Marina Muñoz y Vicky Castillo.

⁸ Además de este estudio introductorio, Alicia Casado publicó en colaboración con Olivia Nieto Yusta [2017] un valiosísimo informe sobre las puestas

debe ser amplio y abarcar todos aquellos textos dramáticos que presenten una temática lésbica, tengan personajes lésbicos y presenten una cantidad de temas derivados de las dificultades para las mujeres de vivir una relación homosexual. Estos criterios, pertinentemente justificados por la investigadora, se inscriben en un horizonte de *normalización* y de *visibilidad* lesbiana. A las antípodas de esta búsqueda de integración social, el *Apuntes para la lesbianización del teatro* de la dramaturga argentina Magdalena de Santo [2016], se propone, al menos en teoría, desmontar todos los gestos implicados en el teatro —pensamientos, productos, estructuras, etc.— ya que todos son portadores de jerarquías heterosexuales y, por ende, opresoras. Estamos, pues, ante dos posiciones clásicas: la feminista-normalizadora y la feminista radical lesbiana, cuestionadora de la heterosexualidad.

Por mi parte, parto del principio, y en esto me acerco al *Apunte* de Magdalena de Santo, que todo el teatro —y toda la cultura— es heteronormativa y patriarcal, continuadora en la transmisión de desigualdad de género y de sexo. El teatro lésbico, como toda manifestación cultural, se construye en diálogo con la heteronormatividad, y en ello sería una manifestación contra-cultural, reivindicadora de la diferencia y de cambio. Quizá no esté de más recordar que se hace teatro lésbico porque, en torno a este particular, hay una situación de conflicto y sufrimiento, de ruptura del individuo con una sociedad que lo culpabiliza y lo excluye. El teatro lésbico genera su propia poética marginal, de la misma manera que existen las poéticas del exilio, de la disidencia y de la migración.

Teniendo entonces en cuenta los presupuestos del feminismo lésbico, trataremos de exponer, en las líneas que siguen, las confluencias y las divergencias que pueden establecer con dos obras de muy diferente origen y tono, pero que revela cómo las autoras se posicionan ante el conflicto, hasta dónde lo llevan, de qué estrategias se valen para hablar de las lesbianas y qué cosas reivindican de cara a la sociedad... heteronormativa.

en escena de teatro lésbico entre 2000 y 2017. Una de las conclusiones, después de analizar cincuenta obras, es que no se puede hablar del teatro lésbico como *tendencia escénica*.

Carmen Losa, en su nota de intención a la obra, señala que *Chicas* es un «collage de géneros que trata de romper con los esquemas sociales con lo que se etiqueta a las mujeres por su orientación sexual» [Losa, 2018: 57]⁹. Losa es plenamente consciente que una obra de esta naturaleza, aunque recurra a situaciones de tono más frívolo, tiene que apoyarse en situaciones dramáticamente más comprometidas. Así, a través de la multiplicidad de géneros que dicen, pero no agotan, las muchas y variadas maneras de ser lesbiana, Losa propone situaciones en torno a los prejuicios, los estereotipos, la persecución, el maltrato y la ausencia, o más bien el silenciamiento e incluso la deformación de referencias culturales lesbianas. En su ceñido programa caben también la autocensura y el auto-rechazo de las propias lesbianas, fenómeno mucho menos conocido que habla por sí solo del formateado heterosexual ejercido desde la cuna¹⁰. El recurso al humor y los comentarios graciosos dirigidos al público pueden dar a pensar que estamos ante una comedia. Sin embargo, *Chicas* contiene verdaderos momentos trágicos que son, a mi entender, los que le dan sentido no solo a esta pieza, sino al *teatro lesbico*, ya que plantea la proyección vital del individuo – un impulso, un deseo – que, por cuestiones puramente de orden político y social, se ve impedida u obstaculizada, y su realización implica conflictos que van, según la intención de la obra, de la frustración a la muerte. Se trata, para Losa, de brindar una imagen potente y positiva de las lesbianas, crear referentes reales y de la vida cotidiana y, de alguna manera, contrarrestar la popular diabolización de las lesbianas, difundida masivamente a través del cine de los años 40 hasta los 80.

Sin embargo, sobre este particular, no creo, como señalan Fernández Valbuena y Losa [Losa, 2017: 174] o Casado [2018: 21] que películas como *La calumnia* (W. Wyler, 1932 y 1961) o *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (R. W. Fassbinder, 1972)

⁹ Carmen Losa, *Chicas*, en *Teatro lesbico*, ed. de A. Casado, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2018, pp. 55-104.

¹⁰ En este contexto, el trabajo de Beatriz Suárez Briones aporta reflexiones importantes sobre cómo se piensan las mujeres dentro del mismo género. Véase Suárez Briones [s. f.].

tengan una intención ejemplarizante, es decir, cuyo propósito es mostrar la lesbiana como un personaje perverso. Las dos obras son de una enorme complejidad: *La calumnia* es una denuncia de las normas sociales y cinematográficas, que desafía el código de censura Hays. A través del tema del lesbianismo, tanto Wyler como Fassbinder muestran las víctimas de la opresión social y del poder. Es más: no creo que el lesbianismo necesite de discursos que lo denigren más de lo que ya está. El hecho de llevarlo a la escena, aun de manera «ejemplarizante», recuerda la antigua estrategia *celestinesca* empleada por Fernando de Rojas: para evitar la censura, se amonesta aquello que se muestra¹¹...

Carmen Losa asume, en su obra, un compromiso fundamentándola en varios puntos de partida que pretenden desmontar prejuicios y revertir las situaciones *tipo*. La propia dramaturga comenta la construcción de su obra en un estudio [Losa, 2017: 176-185], por lo que no insistiremos en lo ya explicado por la autora¹², pero sí apuntaremos unas interpretaciones complementarias que, esperamos, amplíen el horizonte de lectura.

La obra presenta veinte cuadros o secuencias relativamente breves. En la apertura — momento clave, si los hay — el espectador asiste a una transformación musical: el Ave María de Schubert se va convirtiendo, poco a poco, en un rap. La mutación, lejos de ser una simple musicalización del inicio de la obra, propone una transformación que desplaza al público de los conceptos que le son familiares: por un lado, la madre virginal — el ideal de mujer del siglo XIX, al cuidado del unigénito y, por extensión, de todo el género masculino, que prevalece hasta nuestros

¹¹ En «*Don Gil de las calzas verdes* ou les chausses du désir», ha quedado demostrado que el deseo lésbico es una realidad pensada desde la escritura para la escena y que cuenta con los espectadores para dar forma a lo prohibido. La obra de Tirso termina con la celebración de bodas, como es de costumbre, pero, después de las tensiones generadas por el *quiproquo* de género, es lo que menos interesa [Cordone, 2015].

¹² Losa parte de cinco principios para construir *Chicas*: 1. No somos así; 2. No es la consecuencia de un trauma; 3. Atañe a personas de cualquier edad; 4. Ha existido en cualquier época y lugar y 5. Terminará bien [Losa, 2017: 176]. A propósito de estereotipos y prejuicios, consúltense sobre todo Arc [2015], pero también Viñuales [2000] y Fernández Herraiz y Fumero [2018].

días —; por otro lado, el rap, género homófobo por excelencia, vehicula una letra explícitamente lesbiana. Estamos ante una doble apropiación de referentes culturales que no solo excluyen lo lésbico de sus representaciones, sino que lo condenan. Así como se desmonta el Ave María y la connotación homófoba rapera, las cuatro actrices — que encarnarán los papeles de las lesbianas en las secuencias que componen la obra — toman posesión del escenario desde sus especificidades, que van de lo más visible (son cuatro mujeres, son cuatro amigas, etc.) a lo invisible (son cuatro lesbianas, pero eso no se ve). Se trata, pues, de hacer un viaje hacia la invisibilidad. Para ello, Losa propone un cambio de paradigma del escenario, colocando a los varones fuera del centro de interés: en tono jocosos, las actrices aclaran que, al final del espectáculo, no se irán a la cama con ninguno de los chicos del público, pero quizá con alguna de las chicas... [Losa, 2017: 61]. El chascarrillo puede parecer ligero, pero no lo es: el escenario teatral es heteronormativo. Las tablas occidentales representan y sostienen, desde hace 2500 años, la afirmación del patriarcado y de la heteronormatividad. Por eso: el hecho de colocar a los varones, en toda la obra, fuera de la órbita en lo referente *al deseo femenino* — y en general, fuera del centro de interés — genera una dinámica diferente, molesta y subversiva. Así y todo, la *usurpación* del escenario es limitada en el tiempo, que es lo propio de la subversión. Cuando baje el telón, las experiencias y los conflictos evocados volverán a su invisibilidad de costumbre, y el orden social quedará restablecido. El escenario quedará en su lugar... pero no como estaba.

Con *Chicas*, Losa se propone deconstruir los prejuicios más tenaces, tales como todas las lesbianas son iguales, todas las feministas son lesbianas, idea, por otro lado, que acabamos de rebatir más arriba, las lesbianas tienen aspecto de hombre y que el lesbianismo es consecuencia de un problema psicológico — cuya dimensión denigrante y reductora las y los lectores podrán percibir. En la escena 5/La gran cuestión, es decir, ¿por qué a mí?, Losa recurre al humor para denunciar la estigmatización. Las cuatro actrices adjudican su homosexualidad al diablo, a una malformación genética o a un castigo divino. Estas razones, que

siguen siendo *vox populi*, producen una imagen nociva de las lesbianas y son las causas del auto-rechazo y de negación que pueden llevar a la depresión y al suicidio. Para contrarrestar los términos degradantes, Losa contrapone, a los improprios, canciones populares, recontextualizando versos sueltos y así desactivar la violencia de los propósitos y, de alguna manera, ridiculizarlos.

Uno de los muchos aciertos de esta obra es haber planteado la orientación sexual como una categoría móvil. Así, el caso muy frecuente de la mujer hetero y casada que se descubre lesbiana. La obra lo trata desde dos ángulos diferentes: el de una joven esposa aparentemente moderna y segura de sí, pero que acaba no siendo ni lo uno ni lo otro¹³, y el de Concha, estereotipo de lo que la literatura nos ha transmitido de la madre española tradicional de las zonas rurales¹⁴. La atracción por una mujer la lleva a sentirse anormal y a consultar a un médico, ya que no sabe qué nombre ponerle a lo que le pasa. La relación de esta madre con su hija adolescente revela aspectos de una situación naturalmente conflictiva, pero la reprobación y el rechazo no provienen de la hija, que trata de entender lo que le ocurre a su madre, sino de una amiga, que la condena sin reparos. El tono general de sainete de esta escena no encubre, sin embargo, un conflicto que a menudo se ignora: el descubrimiento de la homosexualidad a la edad adulta, lo que deja a descubierto, al mismo tiempo, lo implacable de las imposiciones sociales, hechas para reprimir deseos que salgan de la norma heterosexual.

Mencionemos dos otras secuencias que revisitan la historia: en la escena 7/Fuga, Leonor e Isabel, dos jóvenes salidas de una comedia lopesca, deciden fugarse de la aldea. Leonor ha sido castigada por su padre, por haberla descubierto durmiendo con Isabel. Leonor huye de su padre, que ahora busca para matarla y salvaguardar la dignidad de la familia. Este hecho pone dramáticamente en marcha un drama de honor. A mi entender es lo más logrado de todo el volumen, porque aparecen aquí,

¹³ Se trata de la escena 2/Las llaves.

¹⁴ Nos referimos a las escenas 4/Concha, 6/En la consulta del médico y 8/Tu madre.

condensados, todos los términos de una tragedia y la trasciende dejando un final abierto, es decir, ofreciendo la posibilidad de que eso, que puede terminar en tragedia, no suceda.

En la escena 9/La costura, ambientada en la España de 1934 y expresamente emparentada con *La casa de Bernarda Alba*, dos jóvenes son intimidadas por la voz de la Madre; una de ellas tiene que casarse — porque es así, y trata de autoconvencerse que, con el tiempo, aprenderá a querer a su marido — pero en realidad lo que quiere es vivir con su amiga. El diálogo es magnífico porque, ambientada en la antesala de la Guerra Civil, condensa una situación límite y revela la tensión de lo urgente, de lo definitivo, de lo trágico y, quizá, de lo imposible...

Confrontemos ahora esta obra de teatro lésbico con algunas líneas del feminismo lésbico: ¿en qué convergen y en qué difieren? Un primer acercamiento a *Chicas* permite desglosar tres situaciones temporales: las secuencias planteadas en la actualidad — desde una perspectiva de clase media y blanca —, las secuencias históricas y el manifiesto atemporal de voces en *off*. De entrada, parecería que las escenas planteadas en la actualidad, que recurren más al humor, carecen de *pathos*, o que el conflicto está más basado en una búsqueda de la tolerancia, en el sentido de margen o diferencia que se consiente, y no de respeto a las ideas, prácticas y creencias de la otra. El relativo desequilibrio que genera el conflicto de estas secuencias tienen como telón de fondo la consecución de la *normalización*, es decir, de la paridad de los derechos civiles. Diríase que estamos ante un teatro lésbico que se dirige solo a una clase, un teatro despolitizado, que lucha por la conquista de derechos civiles sin preguntarse cuál es el origen del problema... En este sentido, estas secuencias están en clara divergencia con el feminismo lesbiano, que es, como dice Falquet, arriesgado, militante y callejero [Falquet, 2004: 44].

Sin embargo, en contraposición con las anteriores, las dos secuencias históricas son, dramáticamente, más potentes, más auténticas y, creo, más aptas a la teatralidad — que de eso se trata — porque hay riesgo, hay compromiso y hay lucha del individuo con el entorno y consigo misma, y porque, en definitiva, es cuestión de vida o muerte. Sería inútil pretender

encontrar características explícitas del feminismo lesbiano, ya que no estamos ante un teatro de tesis. Por ello, me parece que converge políticamente con este feminismo más comprometido, incluso más radical, porque sus protagonistas se juegan el todo por el todo, sin negociación posible, porque ya no tienen nada que perder.

¿Quizá este recorte histórico que identifica lo actual con lo frívolo sugiera que, actualmente, la cosa se ha vuelto un detallito sentimental de chicas? Por supuesto que no: las voces en *off* en la escena vacía recuerdan que la tragedia cotidiana está siempre ahí, pero que no la vemos. La escena 18/Manifiesto es una escena de cuerpos ausentes y voces de distintas procedencias – en algún país árabe, en algún país de Europa del Este, en algún país africano, en algún país asiático, en una chabola gitana, en algún país de América Latina.... Esta escena corta, a mi parecer, es la clave de interpretación de toda la obra, ya que, recurriendo al distanciamiento geográfico, Losa consigue incorporar aspectos cotidianos omnipresentes en la vida de las lesbianas: el miedo, las represalias, las vejaciones, los insultos. La perspectiva *fuera del tiempo y en todos los lugares* funda la configuración de la obra y su articulación con una reivindicación cívica y el combate rebelde.

Recorramos ahora las particularidades de otra obra compleja, en la encrucijada del documento, la ficción y la historia, *Eudy*, de Itziar Pascual. Las motivaciones de escritura difieren de las de la obra anterior: estamos ante una obra escrita por encargo de la Asociación de gays, lesbianas, transexuales y bisexuales del País Vasco (GEHITU).

Itziar Pascual elige alejarse de su entorno inmediato y volcarse en la reconstrucción dramática de una figura histórica. Eudy Simelane fue capitana de la selección nacional de fútbol de Sudáfrica, deportista célebre en su país, comprometida por los derechos de las mujeres en su país y, en particular de las mujeres homosexuales; consciente de esta opresión, fundará un equipo de fútbol de lesbianas.

En abril de 2008, Eudy Simelane fue violada y asesinada por veinte hombres por vivir abiertamente su homosexualidad. Eudy fue objeto de una *violación correctiva*, muy corriente en Sudáfrica,

que se les aplica a las lesbianas: los hombres las violan para curarlas de su orientación sexual. En muchos casos, las violaciones colectivas terminan con el asesinato salvaje (crimen por odio).

Una vez más, Itziar Pascual supo encontrar la tonalidad justa: tonalidad en cuanto al registro medido de los diálogos y la construcción visual de cuadros, y justa porque no solamente es acertada, sino también porque descansa en una necesidad de justicia. Para decir la violencia, la autora recurre a elementos diversos pero que encuentran en escena su sentido y coherencia: un coro trágico —el Coro de Madres Positivas y un Corifeo—, una serie de noticias documentadas de hechos que han marcado la historia de Sudáfrica —que encabezan y ritman cada escena, imponiendo objetividad— y una dimensión mágica o sobrenatural, totalmente subjetiva, poblada de ancestros y espíritus que guían y determinan el camino de los mortales. Dice la autora:

Imaginé un mundo en el que conviven creencias tribales y mágicas, con la lucha por la libertad, la equidad y la democracia; donde el uso de las armas —desde machetes hasta rifles— es accesible casi para todo el mundo, y una sociedad en la que la impunidad ha sido la respuesta a numerosas violencias. Un país donde el uso del mantrax permite realizar las acciones más brutales en total estado de ataraxia, es decir, de ausencia de empatía. Y quise construir la vida de Eudy, desde su gestación hasta su muerte [Pascual, 2014: 21].

Todo es tragedia en *Eudy*: la protagonista, movida por su ideal de justicia y de igualdad, desafiará, como Antígona, el dictamen insensato de la tradición. Itziar Pascual vuelve a representar las esperanzas, la lucha y la muerte de Eudy porque encarna, dramáticamente —pero también social y éticamente— la opción del cambio, una nueva era, el reclamo de justicia —y no un regateo de tolerancia. Esta obra va mucho más allá de un reconocimiento de la diferencia: es toda la estructura social, política, moral y económica que está siendo replanteada, la necesidad de un cambio profundo —y que todavía, desgraciadamente, no ha sucedido— que haga emerger la justicia.

Ahora bien: teniendo en cuenta las poderosas resonancias éticas y sociales que parecen ser los resortes temáticos de esta pieza, ¿podemos decir que estamos ante una obra de teatro lésbico?

Sin duda, sí. Es más, quizá estemos ante una de las obras más representativas del teatro lésbico en español. En primer lugar, por tratarse de un personaje emblemático del movimiento LGBT. La persona histórica de Eudy Simelane condensa segregaciones y discriminaciones: mujer, negra y lesbiana, en un país controlado por una minoría blanca. En segundo lugar, por dar cuenta de un conflicto que tiene como centro la afirmación lesbiana y el trágico enfrentamiento con el entorno. No olvidemos que Eudy Simelane, consciente de los peligros que acechan a las jóvenes lesbianas, decidió fundar un equipo de fútbol, «para proteger a las adolescentes de Igoli» [Pascual, 2014: 81]. En tercer lugar, el personaje de Eudy conlleva la promesa de cambio, no solo cívico —el matrimonio igualitario había sido promulgado en 2006, dos años antes de su asesinato— sino global:

MUJER ZULÚ. — [...] Darás a luz una niña... [...] Una niña que será diferente. Traerá la voz de los antepasados y de los excluidos. No viene a complacer, viene a traer cambios, Mally [Pascual, 2014: 33].

Itziar Pascual acierta en la forma dramática —tragedia— con la que recrea y vuelve a representar, para corregirla y hacer justicia, la vida de Eudy Simelane. Como en una obra clásica, todo concurre, inevitablemente, a la muerte de la heroína. Escena tras escena, se desgranar los elementos claves de la tragedia: la presencia de la adivina y el vaticinio de un destino funesto, la fuerza de convicción de la protagonista, los signos amenazantes y el apoyo de seres cercanos, los conjuros y los sueños. Al igual que en su *Antígona*, Itziar Pascual tuerce la inercia del destino y lo transforma en denuncia y en posibilidad de cambio.

En conclusión, *Chicas* y *Eudy*, a través de sus diferentes opciones dramatúrgicas, ofrecen pistas de reflexión complementarias que cubren realidades diversas y divergentes. Creemos que el legítimo deseo de incorporación a la norma que no debe ocultar el grado de denuncia —muchas veces disimulada a través del humor— presente en *Chicas*. Quizá sea precisamente el humor lo que favorezca, en el tratamiento de este tema, un acercamiento más amable y más consensuado a la hora de la recepción. Tengamos en cuenta, sin embargo, que la realidad no es una representación. Eudy pagó muy caro, en 2008, el tributo a ser quien era,

en un momento y un lugar que siguen siendo, en 2020, un tropo de nuestras actuales violencias sociales, políticas, económicas y culturales. Por eso, en definitiva, así como en (algunas secuencias de) *Chicas* el humor puede ser una estrategia de afirmación y de supervivencia, *Eudy* es una obra que responde, a su manera, al principio fundamental del feminismo lésbico: «No queremos integrarnos. Queremos otro mundo».

BIBLIOGRAFÍA

- CASADO, ALICIA (ed.) (2018): *Teatro lésbico. Textos de Carmen Losa, Cristina Castillo, Mariel Maciá, Marina Muñoz y Vicky Castillo*, Madrid, Fundamentos / Biblioteca temática RESAD.
- CASADO, ALICIA / NIETO YUSTA, OLIVIA (2017): «Sobre puestas en escena de teatro lésbico (2000-2017)», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, pp. 193-225.
- CASTELLANOS LLANOS, GABRIELA (2011): «El feminismo lésbico dentro de la teoría política feminista», *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, noviembre, 1, pp. 127-145.
- CORDONE, GABRIELA (2015): «*Don Gil de las calzas verdes* ou les chaussees du désir», en *Esthétique(s) queer dans la littérature et dans les arts. Sexualités et politiques du trouble dir.*, E. Garnier, M. Plana et Frédéric Sournac, Dijon, Editions Universitaires, 2015, pp. 225-237.
- DE SANTO, MAGDALENA (2016), *Apuntes para una lesbianización del teatro* [disponible en <http://historiak.org/apuntes-para-una-lesbianizacion-del-teatro-de-magda-de-santo/>].
- FALQUET, JULES (2004): *Breve reseña de algunas teorías lésbicas*, México, Editorial fem-e-libros [disponible en www.creatividadfeminista.org].
- FERNÁNDEZ HERRAIZ MARTA / FUMERO, KIKA (2018): *Lesbianas. Así somos*, Madrid, LoQueNoExiste.
- LOSA, CARMEN (2017): «El contraste entre entorno y trama como recurso dramático en mi teatro de tema lésbico», en *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, ed., José Romera Castillo, Madrid, Verbum, pp. 173-192.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M. (ed) (2009): *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, Barcelona, Icaria.
- PASCUAL, ITZIAR (2014): *Eudy*, Madrid, Fundación SGAE.
- RAMAJO GARCÍA, BARBARA (2009): «Identidades políticas. Feminismos lesbianos / Lesbianas Feministas / Feministas Lesbianas» [dispo-

- nible en https://issuu.com/bollosenteoria/docs/identidades_barbara_ramajo].
- RICH, ADRIENNE (1980): «Compulsory heterosexuality and lesbian existence», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, (5) 4, pp. 631-660.
- RICH, ADRIENNE (1983): *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona: Icaria Antrazyt.
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ (2004): «De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y viceversa)», [disponible en http://pmayobre.webs.uvigo.es/pc/profesorado_11.htm#beatriz].
- SUÁREZ BRIONES, BEATRIZ (ed.) (2014), *Feminismos lesbianos y queer. Representación, visibilidad y políticas*, Madrid, Plaza y Valdés Editores.
- VIÑUALES, OLGA (2000): *Identidades lésbicas*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- WITTIG, MONIQUE (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona, Egales [disponible en <http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/monique-wittig-el-pensamiento-heterosexual.pdf>].