

TEXTOS Y CONTEXTOS

*De- and Reconstructing the
Feminine Image on Stage:
Fátima Arias' La Deconstrucción
de Paula* ■ **De- y reconstruir la imagen
femenina en la escena teatral:
La deconstrucción de Paula de
Fátima Arias**

RECIBIDO • 12 DE MARZO DE 2018 ■ ACEPTADO • 18 DE MAYO DE 2018

FÁTIMA PAOLA ARIAS / ARTISTA ESCÉNICA Y DOCENTE ■
Y DORTE JANSEN / INVESTIGADORA DE TEATRO, DRAMATURGA Y TRADUCTORA ■
dorteyblanki@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

teatro ■
máscara ■
deconstrucción ■
autobiografía ■
cuerpo ■

KEYWORDS

theater ■
mask ■
deconstruction ■
autobiography ■
body ■

RESUMEN

Desde su labor como dramaturga y actriz, en *La deconstrucción de Paula* Fátima Arias cuestiona, desmonta y resignifica las máscaras de su educación, su pasado y su papel como mujer. A su vez, Carmen Zavaleta en *Satisfaction* cuenta un hecho traumático y lo pone a la luz para desgranarlo, enfrentarlo y superarlo. El presente artículo relata el viaje de estas dos mujeres en la búsqueda de sus seres más profundos y libres.

ABSTRACT

From her work as playwright and actor, Fátima Arias in La deconstrucción de Paula questions, dismantles and resignifies the masks of her own education, her past and her role as a woman. In turn, Carmen Zavaleta in Satisfaction presents a traumatic event, bringing it to light in order to pick it apart, confront and overcome it. This article maps the voyage of these two women in search of their innermost and most free beings.

Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti,
porque lo que yo tengo lo tienes tú y
cada átomo de mi cuerpo es tuyo también.
Walt Whitman, *Canto a mí mismo*

El unipersonal *La deconstrucción de Paula*, escrito e interpretado por Fátima Arias (Zapotlán el Grande, Jalisco, 1981), es el centro de las reflexiones en las páginas siguientes.¹ Aunque la obra se inspiró en diversos aspectos de la vida personal de la autora no pretende ser autobiográfica, pues está enriquecida con narraciones de otras personas y elementos inventados. Se trata de un personaje cercano al Yo, como si la dramaturga y actriz nos dijera a través de una máscara: “No soy yo, pero habla de mí”. Al parecer, el trabajo autoficcional es más frecuente en textos narrativos que en la escritura dramática.² No se trata de un procedimiento literario novedoso, la novela autobiográfica y la autobiografía ficcionalizada han existido desde hace varios siglos; “*Je est un autre*”, sostuvo también el poeta Arthur Rimbaud, pero fue hasta cien años después, en 1977, que el escritor Serge Doubrovsky acuñó el término de la autoficción.

El uruguayo Sergio Blanco es uno de los pocos dramaturgos que hacen conscientemente uso de la estrategia mencionada. Para él, “la autoficción es uno corrido de lugar, poetizado. Uno se traviste, es uno sin ser uno”. Blanco, quien describe el teatro como “un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos, más allá de lo que se nos muestre”, señala que se trata de un proceso de escritura en el cual se llega de un trauma a una trama (Frieria, 2017). Se puede constatar que tanto *La deconstrucción de Paula* (2015) como *Satisfaction* (2017) de Carmen Zavaleta (Ciudad de México, 1970) llevan en su fondo la raíz de una vivencia traumática.

En el caso de Zavaleta, la autora revive en cada función el recuerdo de una violación. Aunque en escena el suceso es transmutado, ficcionalizado, las emociones evocadas son “reales”. El público puede intuir que en la escena hay algo verídico que se transmite a través del silencio, de lo indecible. También la obra para niños *Lo que queda de nosotros* (Sara Pinet y Alejandro Ricaño, 2014)³ y *Todos*

¹ Este ensayo forma parte de una investigación doctoral, cuya tesis lleva el título de *Juegos autobiográficos y de ficción de las dramaturgas mexicanas contemporáneas*.

² Autores mexicanos que han incursionado en el híbrido literario de la autoficción son, entre otros, Juan José Arreola, Sergio Pitol, Jorge Volpi, Julián Herbert, Mario Bellatin y Guadalupe Nettel.

³ Sara Pinet, quien además es la protagonista junto con Raúl Villegas, anunció la puesta en escena con las palabras: “Nunca una obra me ha significado tanto.” Publicó también una foto de su perro y padre fallecidos.

los peces de la tierra (Bárbara Perrín Rivemar, 2016) podrían ser clasificadas como autoficciones que surgieron a partir de la pérdida traumática y dolorosa de un ser querido. En el caso de *Todos los peces* fue la actriz Gina Martí la que tomó la iniciativa del proyecto y se puso en contacto tanto con la dramaturga bajacaliforniana como con el director Alejandro Ricaño. La semilla de la historia la dieron unas cinco cuartillas autobiográficas que Martí había enviado a Perrín Rivemar. La actriz asevera que no es una obra que haya cumplido u obedecido alguna petición suya.

Bárbara tradujo cosas que yo le escribí, pero realmente no retrata a mi padre ni mi relación con él. Es un personaje. Hay cosas del texto que no me gustan por motivos personales. Sin embargo, dejé ser a la dramaturga en favor del texto. No es una autobiografía, vaya. Mis hermanos no la han visto porque leyeron el texto y les parece que “no captaron nada, no entendieron nada, ahí no está la esencia de papi”.⁴

Es interesante constatar que la dramaturga tomó la fuente primaria y le dio un tratamiento poético con absoluta libertad. Martí estaba consciente de que se tenía que sacrificar algo de la realidad a costa de contar una ficción cautivadora. Sergio Blanco menciona que una gran ventaja de la autoficción es precisamente poder poetizar y alterar documentos reales a modo de que el creador obtenga un mayor margen de libertad. Este proceder me parece vital en el teatro, donde todos los sucesos y emociones se tienen que condensar para que se sostenga la tensión dramática. Muchos elementos se agregan o se quitan en función de lo que requiere o pide la vida interna de la obra. Según el teórico y especialista en autobiografías Manuel Alberca, no decir toda la verdad puede ser tomado como un modo de sobrevivencia y afirma que el fingimiento es, antes que una opción lúdica, una necesidad social.

⁴ Correspondencia, 19 de septiembre de 2017. Martí añade: “No creo que lo que te mandé capte la onda poética que quieres en cuanto así recordamos al ser perdido. Pero sí retrata con puntualidad y belleza el sentimiento de la pérdida años atrás. El texto va más allá de mí. Quería un texto que retrata el duelo mal llevado, la pérdida de la identidad y pudiera acompañar y cobijar a la gente que ha pasado por lo mismo que yo. Y si para ello tenía que renunciar a caprichos personales, pues adelante”.

Fingir lo contrario de lo que se piensa, aparentar ser el que sabemos que no somos, simular lo contrario de lo que nos gustaría hacer, disimular nuestro déficit, es una urgencia, un principio de salvación, de autodefensa o de camuflaje. Ante una sociedad hostil, el individuo se protege asumiendo los papeles sociales de forma teatral: ser otro para los demás sin dejar de ser uno para sí mismo.⁵

Así que en la autoficción el autor hace un camuflaje a fin de poder expresar hechos personales e incluso íntimos sin sentirse demasiado expuesto. Al mismo tiempo, el público acepta el juego de ficción, la existencia de un pacto de mentira o ambigüedad. Este es uno de los elementos que hacen del teatro un fenómeno tan atractivo: suspender la propia realidad durante un tiempo para dejarse llevar por la historia y ficción ajenas.

De- y reconstruir la imagen femenina

La deconstrucción de Paula, escrita entre 2012 y 2013, tuvo una temporada, entre otras, en la Sala Xavier Villaurrutia (Centro Cultural del Bosque, 2015) y en el Teatro Sergio Magaña (2016).⁶ Para poder realizar el proyecto, la mirada externa de la directora Ireli Vásquez fue sumamente importante, pues fue ella quien encontró la resolución plástica y espacial.⁷ Asimismo, la propuesta de iniciar la obra con una breve meditación sobre el proceso creativo corrió a su cargo. En consecuencia, Arias añadió unas palabras introductorias que proporcionan un marco metateatral o autorreflexivo; de este modo la acción dramática queda en un segundo plano, como si todo fuera un recuerdo de la autora-actriz. Estos cuestionamientos del comienzo podrían interpretarse como un pequeño guiño autobiográfico:

⁵ Manuel Alberca, “Umbral o la ambigüedad autobiográfica”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, núm. 7/8, 2012, p. 6, <<http://webs.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>>. Consulta: 14 de noviembre, 2017.

⁶ Asistí a la función en el Teatro Sergio Magaña en febrero del 2016.

⁷ “La directora es una creadora con la misma parte que la mía. Porque ella permitió que la obra resonara en su ser... y juntas ir creando”. Entrevista por correo, 19 de mayo de 2016. Cabe mencionar que Fátima Arias está preparando un nuevo unipersonal y en esta ocasión se está autodirigiendo.

Les platico cómo surgió esta obra: un día entre tantas de nuestras pláticas, alguien dijo que le dolía mucho dedicar tanto tiempo a ser quien no quería ser. En ese momento nos vinieron varias preguntas como: ¿qué tan importante es saber quién se es? ¿Se puede saber quién se es? ¿Lo que soy está en aquello que me hace feliz y cómo saber que lo que me hace feliz es en verdad lo que me hace feliz? Al final nos dimos cuenta que no había una respuesta concreta a estas preguntas, pero sí fueron una invitación a deconstruir la propia historia, a deconstruir la propia vida y quizás en este camino podemos encontrar algunas respuestas.⁸

En este párrafo, “deconstruir” actúa como sinónimo de “cuestionar” o “replantear”. Dado que la identidad es una construcción social, conviene el término elegido por la autora, que a la vez hace alusión al taller en donde trabaja la protagonista. Fátima Arias se presenta durante estos parlamentos con un tono cotidiano, como desprovisto de teatralidad. Es hasta en la siguiente escena, “1 Infancia de madera”, que la actriz se cambia de ropa y entra en el personaje de Paula niña. El monólogo, que consta en total de diecisiete escenas, tiene una estructura clara que da constancia de la evolución de la protagonista.⁹ El desdoblamiento del personaje en *Lo narradora*, *Paula niña*, *Paula muñeca* y *Paula* es expresión de que en cada ser humano existen múltiples capas o facetas. Estos cambios son más notorios en el texto que en la escena, donde se fusionan las diferentes Paulas y las transiciones no se hacen siempre tan evidentes.¹⁰ La narradora llamada “Lo” interviene repetidamente a lo largo de la obra, siempre con una mirada en retrospectiva, y revive sus recuerdos en presente escénico.

Paula-niña pasa horas en su taller donde hace dibujos fantasiosos y trabaja con madera. Sin embargo,

su madre, o Mamá muñeca, desaprueba estos juegos varoniles y pide que se dedique a actividades en las que no se ensucie. Para complacer a su mamá, Paula (adolescente) termina convirtiéndose literalmente en una muñeca. En escena, este cambio se hace visible por medio del uso de una máscara. La obra culmina en un desnudo liberador de la protagonista que borra las etiquetas que le habían sido asignadas desde pequeña.

Los conflictos que surgen en *La deconstrucción de Paula* parecen ser generacionales y de género, es decir, la “Mamá muñeca” espera de su hija que su conducta corresponda a la de una mujer, o lo que ella entiende por tal concepto. A fuerza quiere imponerle sus gustos y valores. En una reseña publicada en *Proceso* (2016), Karina Terán anota: “[La autora] planteó que la domesticación proveniente de una figura de ‘autoridad’, en este caso la madre, es una agresión al derecho natural de la hija de asumir lo que desee ser. Con la censura a la identidad, Arias torció la relación entre madre e hija y la elaboró más política que filial”.¹¹ Y en efecto, la madre y la propia casa aparecen como la primera instancia de represión. Las intervenciones de Mamá muñeca —en la puesta en escena resueltas con una voz en off grabada— no sólo perturban a Paula sino también a los espectadores. La voz causa incomodidad. En todo momento habla en un tono tranquilo como si ella tuviera la razón. Su discurso, que fomenta el sistema patriarcal autoritario, es chantajista:¹² “Además a papá le encanta presumirnos, es triste no tener una esposa y una hija que presumir”.¹³ Las peticiones de la Mamá muñeca resultan exageradas, incluso absurdas. Uno de los momentos más divertidos del montaje es cuando la madre corrige la postura de Paula para darle consejos de belleza, pues la actriz sigue las indicaciones de la voz en off al pie de la letra:

⁸ Fátima Paola Arias, *La deconstrucción de Paula*, 2013, texto proporcionado por la autora, p. 13.

⁹ Cada escena tiene un título: 1. Infancia de madera, 2. Respuesta a la peste, 3. La construcción de ella, 4. ¿Cómo debe ser una señorita?, 5. La muñeca, 6. Consejos de Belleza, 7. Guarida de Luz 2, 8. Pérdida de las herramientas, 9. Manipulación de las herramientas, 10. Me tiene harta, 11. Abrázame, 12. Guarida de Luz 3, 13. Verano derretirse en el agua, 14. Las grietas, 15. La deconstrucción, 16. Encuentro con lo otro y 17. Yo soy yo.

¹⁰ Esta crítica se refiere sobre todo a la obra *Satisfaction* de Carmen Zavaleta, en donde las diferentes voces no contrastan lo suficientemente. Parece que todo estuviera dicho por la misma persona, pero en la dramaturgia aparecen los nombres de Sara niña, Sara actual, Sara narradora, Sara adolescente.

¹¹ Karina Terán, “Teatro: *La deconstrucción de Paula*”, *Proceso*, 8 de marzo de 2016, p. 1, <<http://www.proceso.com.mx/432768/la-deconstruccion-paula>>. Consulta: 22 de septiembre, 2017.

¹² “MAMÁ MUÑECA: (*Colocándole un moño en la cabeza*) Todas las niñas llevan uno así de lindo.

PAULA NIÑA: (*Gritando*) ¡Pero a ellas les gusta el rosita y a mí no!

MAMÁ MUÑECA: Mi amor, Paula, mi vida haz esto por mí, ¿Sí? A mí me hace muy feliz verte así de bonita. ¿Tú quieres que mamá esté triste?

PAULA NIÑA: (*Resignándose con valentía*) No...

MAMÁ MUÑECA: ¿Entonces? Yo soy muy feliz cuando te veo así como una muñeca...”. Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 25.

¹³ *Idem*.

MAMÁ MUÑECA: Ya eres una mujer, Paula. No te rías así.

PAULA: ¿Cómo?

MAMÁ MUÑECA: Así, como caballo. Una dama debe reírse de manera suave y discreta. Y no arrugues la frente, exprésate con delicadeza, te vas a hacer vieja muy pronto.

PAULA: Es inevitable hacerse vieja.

MAMÁ MUÑECA: Levanta el pecho, no tanto, a la mitad, estira el cuello, gira ligeramente tu cintura, ligeramente, bien, cierra las piernas, abre la pierna derecha, dobla tu rodilla, no tanto, no rompas la verticalidad, mete el estómago, relaja el pecho y los hombros, relaja tus manos, Paula, parecen de hombre...¹⁴

Paula, en vez de verse mejor, aparece cada vez más incómoda, lo cual causa un efecto irónico, y Arias logra criticar el canon de belleza de manera perspicaz.¹⁵ Su trabajo actoral subraya los supuestos atributos “poco” femeninos: su cuerpo es atlético, sus brazos y pantorrillas lucen entrenados. El vestuario entra también en el juego de contrastes entre lo aparentemente masculino y femenino. Paula niña lleva un overol corto que cuando lo desprende en su parte superior queda como un vestido. Cada vez que su madre le habla, lo ajusta como tal. Paula tiene además un cinturón ancho en donde puede guardar sus herramientas de carpintería que representan otro elemento escénico importante para deconstruir la imagen habitual de la mujer. Dichas herramientas aparecen en el texto dramático como personajes: Fino Serrucho, Fuerte Martillo, Clavo Valiente, Huincha Precisa y Taladro Bailador. En el montaje, Arias no sólo dialoga con ellos, sino también los convierte en sus aliados y cómplices de juego. A la manera del teatro de objetos, la actriz anima a cada uno con una voz propia como si fuera un títere.

¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ La relación entre madre e hija recuerda otra autoficción mexicana, en la que Guadalupe Nettel escribe en el primer capítulo de *El cuerpo en que nació*: “Mis padres parecían tomar la infancia como una etapa preparatoria en la que deben corregirse todos los defectos de fábrica con los que uno llega al mundo y se tomaban esa labor muy en serio”, le decía su madre seguido de “cucaracha” con fines didácticos para corregir su postura, lo que perjudicó la autoestima de la escritora durante su infancia. Con un toque de humor e ironía, su autobiografía novelada está escrita como si estuviera narrando todo a su psicóloga.

Las herramientas no sólo son emblemáticas para el mundo laboral masculino, en esta obra se convierten además en un símbolo de la libertad artística, ya que forman parte del juego (teatral) y de su mundo imaginario.

LO: (*Con gran tristeza guarda a sus herramientas*) De repente perdí el poder sobre mis herramientas, se quedaron hipnotizadas ocupadas en la bella muñeca Paula. Traté de recordarles que era a mí a quien debían obedecer pero fue inútil, ya no escuchaban; día y noche pensando cómo mejorarla, cómo mantenerla siempre hermosa. Y dejamos de inventar, dejamos de construir.¹⁶

Mientras que en la obra de Arias las herramientas simbolizan construcción y juego, una muñeca —que suele ser el juguete predilecto de las niñas— es sinónimo de inmovilidad, superficialidad y tristeza. Finalmente, la protagonista se convierte en aquel objeto que aborrece. “LO: Me fui perdiendo entre labiales, sombras, rubores, delineadores, máscaras, manicure, extensiones, rellenos, succiones, aumentos y recortes”.¹⁷ Transformarse en una muñeca significa ser perfecta, impecable, linda, fría, sin emociones, ser como un adorno más de la casa. Paula pierde su voluntad y, lo que es peor, a sí misma.

Uno de los momentos más emotivos de la obra es quizá cuando entra por última vez en su escondite, la Guarida de Luz, en donde puede hablar con libertad: “Ya no soporto a la muñeca, no me deja de molestar, todo el tiempo la tengo encima de mí. Quiero comer y no me deja, quiero bailar y ella baila por mí, quiero reír y ella ríe por mí”.¹⁸ En este espacio de intimidad —en la puesta en escena se encuentra debajo de la gran mesa del taller— Paula puede confesar sus miedos y secretos.¹⁹ La Guarida de Luz se convierte en el lugar simbólico de autoconocimiento.

¹⁶ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, pp. 24 y 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ Fátima Arias revela que de niña se escondía en un closet oscuro donde se platicaba sus sentimientos. Evocar aquel recuerdo de su niñez le ayudó a escribir la obra y a ponerse en la piel de su personaje. Fátima Paola Arias, 19 de septiembre, *loc. cit.*

Juegos con la máscara y la desnudez

Otro de los elementos que vuelve el montaje de *La deconstrucción de Paula* tan singular y entrañable es el uso y la interpretación que se da a la máscara. Fátima Arias cuenta que al inicio habían pensado usar un títere de su mismo tamaño. Sin embargo, desde mi punto de vista, la solución de la máscara con ayuda del artista plástico y escenógrafo Héctor Patiño fue un doble acierto. Se fabricó con un material parecido al látex pero con una textura más resistente que se ajusta a la cara como una segunda piel. Cubre la parte superior y la parte de la boca queda al aire, de modo que la actriz puede articular sin problemas. Los ojos grandes y redondos crean la ilusión de ser de una muñeca; la mirada resulta estática e inexpresiva, deshumaniza la cara y la vuelve extraña. La máscara obliga a Arias a trabajar más con su corporalidad y con la boca. La muñeca/máscara es una imposición del exterior que se quiere apoderar de todo su ser. El resultado son dos personajes encerrados en un solo cuerpo que están en pugna por dominarlo. Sus corporalidades contrastan: mientras que Paula-humano se sigue moviendo con soltura, Paula-muñeca mantiene sus brazos rígidos y su cuerpo firme. En el *Manual mínimo del actor*, Dario Fo describe las sensaciones que le provocan las máscaras en escena.

Es una angustia producida no por el uso, sino porque, al ponértela, se te empequeñece el campo visual y el plano acústico-vocal. La voz te canta encima, te aturde, te retumba en los oídos, y hasta que te acostumbras no logras controlar la respiración, te sientes ajeno a la máscara, que se convierte en una jaula de tortura. Se puede decir que te quita posibilidad de concentración.

Ésta es la primera razón. Luego hay otra que es mítica, mágica. La sensación de que cuando te quitas la máscara... por lo menos es lo que a mí me ocurre: me entra la angustia de que una parte del rostro se queda pegada... me parece que la máscara me está también arrancando la cara. Cuando te quitas la máscara después de dos o tres horas, tienes realmente la sensación de que te estás borrando.²⁰

La actriz asegura que ponerse la máscara siempre le pareció un verdadero acto de tortura porque, efectivamente, sólo podía mirar a través de unos hoyos pequeños. Incluso antes de ponérsela comenzó a sentir nervios.²¹ Por eso la sensación de encierro que le provoca la máscara era “real” y representa una herramienta actoral ventajosa. También la segunda aseveración de Fo sobre la máscara que arranca algo de la cara se puede aplicar a *La deconstrucción de Paula*. La escena “13. Verano derretirse en el agua”, en la que la protagonista se toma un baño debajo de la regadera, simboliza un momento de limpieza o purificación. Lo que queda de Paula es un cuerpo aparentemente desnudo, es decir, sólo está cubierto por un traje de baño color carne. Para sorpresa del público, en este momento se quita la máscara de la muñeca y debajo de ésta aparece una segunda menos bella y con grietas. Se crea un efecto como si se hubiera quitado una capa de la piel, como si la muñeca/máscara se hubiera quedado con una parte de Paula.

En este momento comienza la última lucha interior: la actriz hace uso de su sierra y ataca la mesa como si fueran sus propias articulaciones. “La deconstrucción de Paula” se expresa de manera literal. El sonido producido por el roce entre la sierra y la madera es agresivo. Paula comienza a destruir la falsa imagen de sí misma, la imagen superficial y complaciente. La protagonista se va liberando de la muñeca, la va amputando como un tumor maligno, y finalmente aparece en el escenario despojada de toda su ropa, incluso del traje de baño. Renace desnuda tal como un pollito recién salido del cascarón. Ahora el desnudo no es metafórico.²² La desnudez se presenta doble: exterior e interior. Liberada de la máscara-muñeca, se enfrenta a sí misma. Hacía falta una deconstrucción completa para que pudiera volver a nacer y reconstruirse desde cero. La desnudez simboliza su anhelo de libertad y rebeldía, la imagen visual es potente e impacta a los espectadores. Más que en cualquier otro momento se funden Fátima-actriz y Paula-personaje. Así como ponerse una máscara significa una tortura real, el desnudo crea una verdadera sen-

²¹ Fátima Paola Arias, correspondencia, 17 de septiembre de 2017.

²² Un desnudo en escena siempre es un desnudo “real” porque está anclado al cuerpo del intérprete. No obstante, el actor adopta la energía del personaje y debe mantenerse en la ficción. Si se ve al actor en su desnudez y no al personaje algo está fallando. Los desnudos provocan a menudo un efecto perturbador en la medida que el espectador se pregunta: “¿Tendría el valor de esta actriz para desnudarme frente a todos?”.

²⁰ Dario Fo, *Manual mínimo del actor*, México, El Milagro, 2012, p. 50.

sación de estar expuesta y desprotegida frente al público. Para un actor representa uno de los retos más difíciles: no llevar ningún disfraz (o vestuario). Arias confiesa que al inicio le había costado trabajo hacer la escena a pesar de su formación en la Escuela Nacional de Teatro donde, como dice, no preparan a los actores específicamente para eso. Arias tenía que encontrarle un sentido más profundo. El desnudo simboliza para ella “quitarme todo lo que otros han hecho o etiquetado de mí, y yo me lo quito con todas las ganas de mi alma. Siento que estoy como si no tuviera piel”.²³

Recepción del público

Como advierte la famosa frase de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, “No se nace mujer: se llega a serlo”, la identidad femenina es una construcción social. Desde la edad más temprana se aprenden las diferencias entre lo que es ser niño y niña. Fátima Arias construye y destruye los estereotipos a su antojo para insistir en la ridiculez y caducidad de los conceptos clásicos. Su propuesta es comenzar desde cero, es decir, desde la piel desnuda, y que cada una y cada uno se pueda forjar su propio destino para convertirse en la persona que desea ser.

La actriz y dramaturga cuenta que la obra tuvo en particular una buena recepción de parte de las mujeres, quienes se sintieron especialmente identificadas con la protagonista. Aun así hubo entre los espectadores varones que le confesaron que viven situaciones parecidas.²⁴ También algunas madres se vieron espejadas en la obra. Arias relata al respecto: “Una madre de familia nos dijo que no volvería a obligar a su niña a usar vestido porque su niña de diez años los odiaba. Hay varones que han salido llorando profundamente. Y he tenido público que la vio más de tres veces”.²⁵

²³ Fátima Paola Arias, 17 de septiembre, *loc. cit.*

²⁴ “Por ejemplo, dos de ellos me han platicado que cuando eran pequeños se preguntaban por qué su calzón tenía una abertura si en realidad no la usan o no es necesario. Y que lo mismo se preguntan sobre su cabello corto o su forma de vestir. No a todos les pasa. Creo que en realidad las mujeres se identifican mucho más con la obra. Las adolescentes hacen comentarios en voz alta durante la función como: no me importa que te pongas triste mamá... o un: ¡sí, exacto! o ¡como mi mamá, igualita!”. Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

²⁵ *Idem.*

Paradójicamente, aunque se trate de una obra sobre la deconstrucción del concepto tradicional de la mujer permea en la escritura un rasgo femenino. Desde mi punto de vista, lo femenino de la obra se encuentra en la sensibilidad y en la sutileza con las que procesó la crítica social, aunque hay que advertir que estos rasgos se pueden encontrar también en la literatura escrita por hombres. En la escena en la que elabora un dibujo gigante se atisba que la autora evoca la idea de la intuición femenina:

Este ojo de aquí es muy importante porque nos ayudará a ver más allá de nuestra imaginación y estas líneas que están aquí son los oídos que nos ayudarán a darnos cuenta de lo que se dice cuando no estemos, la línea que lo atraviesa es una velocidad máxima que impulsará las alas que están de este lado.²⁶

La intuición femenina sirve a la autora-actriz para establecer la importancia de estar a la escucha del corazón y saber expresar los sentimientos.

Mediaciones entre autora-personaje y actriz-personaje

Me interesa retomar el aspecto de la mediación que existe entre la autora y su personaje. Arias cuenta que puso “Paula” a su protagonista porque le resultaba más fácil usar un nombre “parecido” al suyo. Sobre todo en las escenas de Paula niña, que es cuando establece las vivencias de su propia infancia. La autora cuenta que tenía la intención de sustituir el nombre en algún momento del proceso creativo, sin embargo nunca apareció una alternativa convincente. Finalmente, cuando el texto llegó a manos de Ireli Vásquez, la directora decidió que se mantuviera “Paula”.²⁷

Una de las características de la autoficción es que el nombre del personaje suele coincidir con el del autor. Sin embargo no es necesario, ya que como se mencionó, otro distintivo autoficcional es la libertad.

En el caso de *Satisfaction*, Carmen Zavaleta al inicio decidió no nombrar a su personaje, puesto que le

²⁶ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

interesaba crear la voz de una mujer con la que cualquiera se podía identificar.²⁸ Más adelante la actriz y dramaturga bautizó a su personaje “Sara” por ser un nombre hebreo y, sobre todo, porque le gustaba. El personaje de Sara se convierte en una versión alterna de ella misma, que la vez parece más perfecta e inteligente.²⁹ Una de las diferencias con su personaje es que ella nunca fue huérfana, su madre real sigue viva. ¿Por qué este cambio en la escritura?

Nombrar las “mentiras” o los aspectos inventados de cada obra sería una tarea meramente descriptiva y poco interesante. Por ejemplo, Fátima Arias comenta que algunas escenas las vivió de pequeña y otras de adulta.³⁰ Ambas autoras son conscientes de las partes inspiradas en hechos reales, pero le dieron prioridad a la poetización. Lo más importante es la historia que se cuenta. En este sentido, la siguiente respuesta de Arias fue reveladora: “Todo el texto es mi vivencia. Porque cada escena aunque no sea idéntica a mi vida, sí lo he vivido en escena o a través de otras personas”.³¹ Lo que se vive frente al público se convierte en otra verdad, en una verdad escénica.

Para Carmen Zavaleta la colaboración con el director Ángel Luna fue decisiva. El cantante y compositor le ayudó a hacer las últimas correcciones de *Satisfac-*

tion. Durante el proceso del montaje pidió a Zavaleta dejar de lado a la dramaturga, ya que lo que se requería en esta parte del proceso era a la actriz para que se pudiera ver a Sara. No fue fácil reconciliar ambos papeles: “Actoralmente la construcción fue un reto y una paradoja: si bien Sara era resultado de mí misma, no era yo. Después del trabajo dramático Sara exigía su propia voz, su carne, exigía tener su vida efímera sobre la escena cada vez que fuera representada. Exigía ser ella, a partir de mí”.³² Es evidente la dependencia entre ambas. Sara no puede existir si no hay una actriz que le preste su cuerpo. Durante el espectáculo se podía observar cómo el carisma de Zavaleta se convertía en una parte importante del personaje. Le impregnaba su esencia. Algo de eso se puede observar también en los espectáculos de la actriz y dramaturga yucateca Conchi León. Obras como *Mestiza power* (2010) o *Cachorro de león* siempre tienen un sello totalmente personal, marcadas por su sentido del humor, el mismo que tiene en la vida real.

La deconstrucción de Paula termina en un momento en el cual el personaje logra superar los obstáculos del pasado. Está llena de nuevas fuerzas y lista para atacar otra vez: “(Al público) Guerreros, tenemos una misión, la causa es de suma importancia ya que de eso depende que sigamos jugando toda la vida. ¡Firmes!”.³³ Paula da un brinco de la mesa al suelo y sus herramientas se vuelven a despertar. En este punto de la obra hay un nuevo cruce entre la vida real de la actriz y su personaje.

Para levantar y llevar a cabo el proyecto se necesitan valentía y rebeldía. La obra no sólo liberó al personaje Paula del miedo de ser ella misma, también la actriz Fátima Arias salió de sus temporadas refortalecida. Zavaleta y Arias emprenderán sus proyectos con más seguridad y autoestima. Son mujeres multifuncionales que disponen de todas las herramientas masculinas y femeninas que se requieren en la escena mexicana actual. ▽

²⁸ Carmen Zavaleta, correspondencia, 4 de abril de 2017.

²⁹ Carmen Zavaleta cuenta: “Yo nunca fui tan inteligente como Sara”. En el texto se lee:

“SARA NIÑA: Sumo, resto, multiplico, divido, admiro los planos cartesianos, las líneas perfectas, todo lo que me pueda acercar a mi papá.

SARA ACTUAL: Como resultado, a esa edad, sé que desde el día que nací en 1970, hasta los siete años en 1977,

SARA NIÑA: han pasado 84 meses o 2 555 días, soy tan inteligente que nadie de mi salón me habla,

SARA ACTUAL: y cuando le enseño a mi papá la destreza de mi mente, él me regala una muñeca más, a la décimo quinta muñeca, la sangre me hierve”. Carmen Zavaleta, *Satisfaction*, 2016, Texto en PDF proporcionado por la autora, pp. 3 y 4.

³⁰ “La escena de los modales y las posturas de la madre. Son textos casi idénticos a lo que me decía mi mamá. La escena de que hizo pipí parada y un niño la vio, esa anécdota me sucedió. Cuando era pequeña, mi tío tenía una gran maderería y yo hacía figuras con las tablitas, los clavos y las herramientas. Y me encantaba estar ahí. Pero hay otras escenas que no viví... como la de colorear. (A mí no me gustaba colorear, y no hacía dibujos.) Como la de tener amigos imaginarios. (Nunca tuve un amigo imaginario.) Como sentir que tengo mis pies grandes. No tengo operaciones en el cuerpo. Y no tengo nombre artístico o no me he cambiado el nombre. Me gustan los vestidos y los tacones..., etc. Pero sí son sentimientos y anécdotas que me han contado”, Fátima Paola Arias, 19 de mayo, *loc. cit.*

³¹ *Idem*.

³² Carmen Zavaleta, *loc. cit.*

³³ Fátima Paola Arias, *op. cit.*, p. 33.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel, "Umbral o la ambigüedad autobiográfica", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, núm. 7/8, 2012, <<http://webs.ucm.es/info/circulo/no50/alberca.pdf>>. Consulta: 14 de noviembre, 2017.
- _____, "¿Existe la autoficción hispanoamericana?", *Cuadernos del Cilha*, núm. 7/8, 2005-2006, <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercaciha78.pdf>. Consulta: 2 de junio, 2016.
- ARIAS, Fátima Paola, *La deconstrucción de Paula*, 2013, texto proporcionado por la autora.
- FO, Darío, *Manual mínimo del actor*, México, El Milagro, 2012.
- FRIERA, Silvina, "El teatro es un espejo oscuro en el cual venimos a mirarnos", entrevista al dramaturgo Sergio Blanco, 13 de marzo de 2017, <<https://www.pagina12.com.ar/25364-el-teatro-es-un-espejo-oscuro-en-donde-venimos-a-mirarnos>>. Consulta: 12 de noviembre de 2017.
- TERÁN, Karina, "Teatro: *La deconstrucción de Paula*", Proceso, 8 de marzo de 2016, <<http://www.proceso.com.mx/432768/la-deconstruccion-paula>>. Consulta: 22 de septiembre de 2017.
- ZAVALETA, Carmen, *Satisfaction*, 2016, texto en PDF proporcionado por la autora.
- ZEBALLOS, Lorena, "Entrevista con el dramaturgo Sergio Blanco: 'Escribo sobre mí porque quiero que me quieran'", 5 de agosto de 2017, <<http://www.montevideo.com.uy/contenido/Entrevista-con-el-dramaturgo-Sergio-Blanco--Escribo-sobre-mi-porque-quiero-que-me-quieran--350904>>. Consulta: 22 de septiembre, 2017.

SEMBLANZAS DE LAS AUTORAS

FÁTIMA PAOLA ARIAS • Zapotlán el Grande, Jalisco, 1981. Maestra en Desarrollo Humano por la Universidad Iberoamericana. Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Diplomada en La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente del Centro de Estudios para el Uso de la Voz, INBA. Docente en múltiples instituciones. Ha sido beneficiaria del Programa Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 2010, 2013 y 2016. Como dramaturga ha tenido el gozo de estrenar *Mutilados*, *El camino de Sinsol* y *La deconstrucción de Paula*.

DORTE KATRIN JANSEN • Hannover, 1985. Investigadora de teatro, dramaturga y traductora. Licenciada en Enseñanza de Francés y Español por la Philipps-Universität Marburg, Alemania, y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, Xalapa. Actualmente, bajo la tutela de Carmen Leñero, estudia el doctorado en Letras Mexicanas, UNAM, con una investigación sobre las dramaturgas mexicanas y sus procesos creativos. Ha escrito artículos para medios especializados.