



El teatro de José Dimayuga y la vida nueva

Alejandro Arteaga Martínez¹

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
alejandro.arteaga@uacm.edu.mx

Resumen: José Dimayuga explora las imposiciones sobre la vida de sus protagonistas en *Afectuosamente, su comadre* (1992) y *Las órdenes del corazón* (2005). El encuentro de los personajes femeninos con otros representativos de lo *queer* genera una reflexión sobre el presente de las mujeres en las obras. El discurso en primera persona y la intrusión del sujeto *queer* permiten cuestionar al individuo, la casa y el mundo desde el presente y la memoria. Dentro de los marcos de la semiótica teatral y de la teoría autobiográfica, las obras de Dimayuga se presentan como una reflexión sobre la identidad y la libertad, pues los personajes acaban por reconocerse como hacedores de su propio destino.

Palabras clave: Escrituras del yo - Machismo - Senectud - Travestismo - Lesbianismo

Abstract: José Dimayuga explores the impositions on the lives of his protagonists in *Affectionately, her Midwife* (1992) and *Orders of the Heart* (2005). The encounter of the female characters with queer agents generates a reflection about the condition of women in the works. Utterance in the first person and the queer person's intrusion allow questioning the self, the home and the world from the present and from memory. Within the frameworks of theatrical semiotics and autobiographical theory, Dimayuga's works are presented as a reflection about identity and freedom, because characters eventually recognize themselves as makers of their own destiny.

Keywords: Writing in First Person - Machismo - Old Age - Transvestism - Lesbianism

¹ **Alejandro Arteaga Martínez** estudió la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y el doctorado en Letras en El Colegio de México. Sus intereses se concentran en el teatro del Siglo de Oro y Novohispano y en la narrativa y el teatro mexicanos recientes.

Teatro y discurso en primera persona

La enunciación del yo en la narrativa suele estudiarse vinculada al enunciador-autor. Las escrituras del yo problematizan la relación entre lo dicho por un sujeto que se construye y presenta mediante la palabra, porque el autor del discurso en primera persona se ubica voluntariamente en el intersticio del discurso y su persona o juega a insertarse en ese discurso o la estructura del discurso permite que el lector coloque al autor ahí de manera arbitraria. En qué medida el sujeto construido en el discurso equivale al sujeto que lo construye es, me parece, la esencia de varios problemas en torno a la autobiografía y la autoficción, entre otras cuestiones (Alberca 33, 79). Sin embargo, la enunciación del yo en los géneros lírico y dramático tiene soluciones más sencillas. En el caso de la lírica, suele identificarse la voz poética con el sujeto-autor de manera convencional, aunque sea una relación cuestionada (Vergara). En el caso de la dramaturgia, la distancia que media entre el enunciador-autor y las representaciones del yo por parte de los enunciadore-actores garantiza la desigualdad entre aquél y estos.

En este trabajo considero que el discurso dramático en primera persona puede estudiarse como un objeto cercano a las problemáticas de las narrativas del yo, pero alejado de la relación de identidad entre autor, narrador o personajes, en beneficio de la comprensión semiótica de estos últimos en su contexto dramático. Con este objetivo, presentaré una lectura de *Afectuosamente, su comadre* (1992) y *Las órdenes del corazón* (2005), dos obras teatrales del dramaturgo guerrerense José Dimayuga (Guerrero, México, 1960) en las que se nos ofrece la posibilidad de estudiar el discurso dramático en primera persona como una instancia plena de significación.

Dimayuga aborda el encuentro de personajes disímiles en las obras que estudiaré. En *Afectuosamente, su comadre*, Antonia, una maestra de nivel medio, de sesenta años, solitaria y, a decir suyo, con hábitos estrictos y rutinarios, cuida a Vicky, una travesti a la que acaba de atropellar; durante los siete días que dura la convalecencia de Vicky y la convivencia entre los dos personajes, comparten retazos de sus vidas y se vuelven cómplices. En *Las órdenes del corazón*, Perla vive

asfixiada por los celos de Ernesto y la pobreza en la que se ve sumido el matrimonio. Tras una discusión con su marido por la paupérrima cena que compartirán, Perla queda sola y un ladrón entra en su casa, pero ambos personajes se reconocen y revelan deseos ocultos.

En los textos dramáticos de Dimayuga se examina la vida privada de los personajes. Las vidas tradicionales que llevan Perla y Antonia son modelos de una normativa heterosexual: el matrimonio, en el caso de la primera; el celibato al no tener formalizada una relación sentimental, en el caso de la segunda. Estas estructuras reguladoras de la vida cotidiana de las protagonistas se desestabilizan a causa de la interacción con Josefina y Vicky, agentes externos *queer* que irrumpen en los hogares y los destinos de Perla y Antonia. En los textos, esta interacción también ofrece la posibilidad de una existencia más plena para Antonia y Perla.

Los agentes *queer* que se cruzan en las vidas de Antonia y de Perla representan una desviación de la heteronormatividad y asimismo resultarán ser elementos perturbadores de las rutinas opresivas en las que viven tanto la maestra como Perla. En el caso de *Afectuosamente, su comadre*, el desparpajo vital de Vicky sorprende a la maestra Antonia, cuya vida solitaria es producto de una apatía emocional que le ha truncado una experiencia afectiva más plena en el pasado. En *Las órdenes del corazón*, Josefina irrumpe como un ladrón en casa de Perla, pero las dos mujeres rehabilitan el vínculo amistoso que las unió en un lejano pasado tras reconocerse; así se abre para Perla la oportunidad de abandonar el secuestro matrimonial al que los celos de su marido la han reducido.

El recurso utilizado por Dimayuga para enlazar personajes de naturaleza tan contraria es la confesión, una suerte de revelación autobiográfica y precisamente uno de los géneros de las escrituras del yo. El fragmentado recuento autobiográfico que los personajes hacen de momentos precisos de su pasado se expone en el presente del encuentro con el otro. Las consecuencias de esa exploración vital propician la proyección de un futuro que habrá de realizarse sin

que el público² atestigüe el resultado del cambio en la vida de ninguna de las protagonistas, pues los desenlaces abiertos son característicos de las dos piezas teatrales en cuestión. Lo que atestigua el público de *Afectuosamente, su comadre* y de *Las órdenes del corazón* es el cambio de perspectiva vital de Perla y Antonia, antes empantanadas en la rutina y el sufrimiento, gracias a la diferencia que representa el intruso *queer*. El desarrollo de la estructura confesional permite que la trama avance, pero también permite la reconstrucción de una individualidad que el público atestigua y en la que se encuentran los elementos necesarios para trazar el futuro de Perla y Antonia más allá del discurso dramático. Estas obras de Dimayuga se podrán leer como ejercicios de liberación de sus protagonistas, quienes han vivido oprimidas bajo la normativa de lo ordinario heterosexual.

El personaje *queer*

Utilizaré la noción de lo *queer* –término que pretende superar el binarismo sexogenérico (Jagose 96-100; Córdoba 35; Arteaga 77-78)– para referirme a Vicky y Josefina dentro del espacio de la norma heterosexual representada por los hogares de Antonia y Perla. Dimayuga evita que sus personajes *queer* asuman o reciban etiquetas que los definan en el entorno normativo al que ingresan, así que la diversidad sexual representada por Vicky y Josefina es, en efecto, una novedad significativa que altera las expectativas de vida de sus contrapartes. Además de este rasgo característico de Vicky y Josefina, otro que acompaña la caracterización de estas figuras como entidades *queer* es que proceden del exterior e ingresan, de manera clandestina o culposa, a los espacios hogareños cerrados: son, por ello, intrusos en el espacio de intimidad normativa. Por haber traspasado las fronteras protectoras de los hogares de Perla y Antonia, por cuestionar la normalidad de esa existencia y por alterar la percepción de una sexualidad binaria, Vicky y Josefina ofrecen, con su presencia como intrusos *queer*, el atisbo de una libertad de la que carecen sus contrapartes protagónicas.

² Me refiero al público que participa del momento de la representación, pero incluyo en ese término también al lector que lee la obra dramática y la imagina con ayuda de las acotaciones del texto.

La intrusión de Vicky y Josefina en el espacio de Perla y Antonia, su alteridad frente a la heterosexualidad monolítica que parecen profesar la esposa y la maestra, su anhelo libertario en relación con las constricciones de convivencia bajo las que se encuentran las dueñas de los hogares a los que ingresan, son atributos positivos que se explican por su naturaleza *queer*, pues lo *queer* favorece “una visión que trata a todos los cuerpos como un relato, un texto o una actuación” (Muñiz 122-123). Empero, esta reconfiguración discursiva de los cuerpos exige una reconfiguración del discurso sobre el espacio privado heteronormativo en las obras de Dimayuga. El cuestionamiento de quién se es se encuentra relacionado con el cuestionamiento de dónde se está.

Las diversas implicaciones políticas de lo *queer*, por ejemplo, sus expresiones antihomofóbicas (Butler 323), sus expresiones contra la ortodoxia heterosexista (Foster 29-48) o sus implicaciones con la raza o la clase socioeconómica (López Penedo 78)³ no son cuestiones explícitas en las dos obras de Dimayuga que estudio en este documento. No obstante esta situación, la sola presencia del personaje *queer* desempeña una labor dramática sustancial para cuestionar el espacio, la identidad y facilita la elaboración del anhelo de libertad que Perla y la maestra Antonia han sido incapaces de diseñar y satisfacer por sí solas hasta antes de la irrupción en sus vidas de Josefina y Vicky. La representación de lo *queer* en *Las órdenes del corazón* y en *Afectuosamente, su comadre* es un acto contestatario por el solo hecho de ponerse en escena.

Lo *queer* ejerce su poder ideológico en estas piezas dramáticas al retar la estructura patriarcal representada por el matrimonio soportado en *Las órdenes del corazón* o por el celibato y la soledad asumidos en *Afectuosamente, su comadre*. Los personajes *queer* reclaman su derecho a la diferencia con su presencia y su actuar en los espacios íntimos de los hogares de Perla y Antonia, es decir, gracias a la ejecución de su identidad más que por declaraciones sobre quiénes son. Además de cierto tono heroico al asumir el riesgo de presentarse como diferentes en el entorno heterosexual al que ingresan, el reclamo implícito de Vicky y Josefina

³ Asimismo, a la teoría *queer* se le recrimina ser incapaz de promover una verdadera y efectiva inclusión de todas las formas de sexualidad, más allá del binario sexogenérico que pretende superar (Nahir 72-74).

a ser quienes son las convierte en modelos de libertad cuya intrusión en el hogar, núcleo estructural de la vida de Perla y Antonia, sirve como acto catalizador de la aspiración por una vida nueva de estas últimas. Así, los personajes *queer* se convierten en aliados de una liberación, luego de haber sido percibidos como intrusos o extraños en la intimidad de lo cotidiano.

Sujeto

La individualidad, el hogar y el mundo son los espacios de una construcción graduada de la vida nueva femenina en las obras de Dimayuga. En primera instancia, la identidad con la que Dimayuga presenta a sus protagonistas en la apertura del texto dramático resulta plena de significados constrictivos por las limitaciones imaginarias con que aquellas fueron construidas y colocadas en escena al iniciar las tramas. La identidad es un lugar porque es un punto de enunciación, el punto desde donde el yo dramático se construye. En segunda instancia, el hogar, espacio mimético donde se ubican los personajes, está restringido por los límites propuestos por las acotaciones del texto dramático. El hogar-escenario contiene la subjetividad de los personajes; por ello es un espacio que enmarca el antes de la transformación de Perla y Antonia, el durante de su evolución, pero no a las personas en las que acaban transformándose. El exceso de “yoísmo”, del que acusa Ernesto a Perla, terminará por desbordarse fuera de la contención espacial del hogar. El hogar es un espacio que cambia de significación conforme se modifica la identidad de las protagonistas: el espacio de contención se transforma en espacio de detención. En tercera instancia, en el discurso dramático se alude a un mundo que existe más allá del hogar y hacia el que se desbordan Perla y Antonia para concluir su transformación en seres plenos. El mundo es un ámbito extradiegético, pues la reconstrucción de este tercer espacio ocurre en la voluntad imaginativa del público tras la conclusión del discurso dramático o de la representación. La vida nueva de las protagonistas está allá, en el exterior de sus hogares y del escenario, en el entorno referencial que comparten estos sujetos de la ficción con su público. El espacio del mundo es un espacio de realización.

Sobre la construcción de las identidades de Perla y Antonia, varios indicios en los textos sirven para considerarlas como seres débiles y anémicos espiritualmente desde su primera aparición en sus hogares. Tal vez el caso más explícito de esta debilidad o decadencia inicial característica de los personajes protagónicos femeninos de Dimayuga ocurra en *Las órdenes del corazón*. En uno de los momentos de la confrontación inicial entre Perla y su marido, éste le espeta varios reclamos que ella escucha con paciencia o apatía y ante los que apenas ofrece una respuesta que no sea utilizada en su contra con crueldad. Por ejemplo, Perla debe escuchar la siguiente descripción despectiva de sí como sujeto que hace su pareja:

ERNESTO: Sí, ya sé lo que vas a decir, cuando tú trabajabas compramos muebles y comíamos muy bien y a nuestras horas. Cuando tú, tú y tú. Todo lo que hemos hecho entre los dos se debió a tu dinero, a tu esfuerzo, a tu capacidad. Ese es tu grandísimo problema; te crees una súper mujer. Estás segura de que todo lo bueno lo hiciste tú y todo lo malo se debe a mí. ¿Por qué no intentas valorarme aunque sea un poquito? Alguna virtud debo tener, ¿no? Échale coco (Dimayuga *Las órdenes* 12).

En efecto, tras haber pedido una licencia en el trabajo a petición de su marido, Perla deja de percibir ingresos sustanciales para el mantenimiento de una vida matrimonial cómoda, que no elegante. La precariedad y las deudas agobian ahora a la pareja; la tensión entre ellos se acrecienta también. Sin embargo, más que la pobreza, los celos del marido han minado a Perla, pues bajo el pretexto de amarla la ha manipulado y ha doblegado su personalidad hasta que ella queda convertida en un sujeto aislado y limitado tanto en sus capacidades físicas como en las discursivas en el hogar. Por esta razón, Ernesto le recrimina el hecho de que hable con los vecinos, es decir, pretende reducirla a un silencio del que sólo él puede sacarla. Ella está prisionera dentro del departamento en el que ambos viven. Al reaccionar apenas ante las invectivas de su marido, Perla argumenta las ventajas de volver a los hábitos de su vida pasada para evitar la angustia que le genera su presente:

PERLA: Quiero volver al trabajo por dos razones. Una, para salir de esta miseria. Dos, para ver gente. Oye, no tengo amistades. Me tienes como reclusa. Si continúo así, voy a volverme loca. Nuestra relación va de mal en peor; está en decadencia también, ¿no lo ves? Parecemos una pareja del siglo diecinueve (Dimayuga *Las órdenes* 13).

La paradoja con que el público recibe a Perla al inicio del drama estriba en que el confinamiento en el hogar y la pobre vida social de la protagonista son voluntarias: ella aceptó dejar de ser quien era y dejar de hacer lo que hacía por afecto a su compañero en lo que era un proyecto de mejora para la pareja. Nada resultó como se esperaba y la situación del matrimonio se ha complicado. En *Las órdenes del corazón* se presenta a Perla en un punto de quiebre al que libremente se ha dejado conducir y del que ahora no parece posible escapar. Dimayuga aprovecha la incertidumbre de lo que podría ocurrir a partir de este momento de la trama para urdir el desarrollo del personaje en relación con el espacio mimético del hogar.

Dimayuga también presenta a la maestra Antonia como una protagonista débil al inicio de *Afectuosamente, su comadre*. Gracias a los indicios dispersos a lo largo de las primeras escenas de la obra, el público descubre que el carácter tímido y retraído de la maestra apenas le permite sostener vínculos con colegas del trabajo y algunos vecinos; pero estos lazos tienen el lastre del qué dirán, un peso social del que está muy pendiente la maestra. Antonia es una mujer activa laboralmente y esa rutina de trabajo da sentido a su vida. Empero, la rutina y el trabajo docente, de hecho, aprisionan a la maestra de manera simbólica, aunque con repercusiones emocionales:

VICKY: ¿Y por qué no se jubila?

LA MAESTRA: Hace varios años que debí hacerlo, pero no quiero tramitar mi jubilación. ¡Imagínese!, ¿a qué cosa me dedicaré el día que abandone el magisterio? Moriré de hastío, seguramente... [...] (Dimayuga *Afectuosamente* 47).

El trabajo rutinario de la maestra se convirtió en su único modo de entender la vida. Para ella, vivir es repetir una serie de actividades que han anulado cualquier otro sentido de sus acciones. Las vacaciones escolares se convierten en un periodo donde el asueto se vivencia como una carga de soledad que la maestra resiente,

porque durante ellas se ve alejada de lo que la mantiene viva al no haber nada más que dé sentido a su existencia, en apariencia:

LA MAESTRA: [...] La verdad es que después de haberme dicho que hoy se marcharía, me puse tristoná, finalmente angustiada. La idea de verme sola otra vez fue lo que me puso así.

VICKY: No se deprima, por favor. [...]

LA MAESTRA: Cada vez que estoy en periodo de vacaciones me da por padecer esta melancolía. De... (Dimayuga *Afectuosamente* 54-55).

Además de esta proyección de desamparo, la maestra se presenta también como un ser maternal pero frágil desde las primeras escenas de la obra. Los esfuerzos por aliviar el dolor que padece Vicky luego de que la maestra la atropellara y la culpa que esta última se achaca a lo largo de los primeros días de convalecencia de la travesti, construyen una imagen apocada de la protagonista de *Afectuosamente*, su comadre. A estos rasgos se suma un temor ante el mundo exterior como espacio de peligro que la maestra comparte con Vicky: “Precisamente porque es muy noche, de esta casa no saldrá. Le pueden dar un susto; ¡tanto criminal que anda suelto!” (Dimayuga *Afectuosamente* 13).

La maestra siente acrecentarse su fragilidad y su soledad ante la inminente partida de Vicky. Los dramáticos intentos por retrasar la partida de su huésped en más de una ocasión finalmente ceden ante la realidad: Vicky se recuperó y quiere seguir al hombre que conoció la noche del accidente. Para minimizar de alguna manera el vacío que dejará en el hogar adoptivo y que resiente la maestra con anticipación, Vicky propone que ambas se hagan comadres:

VICKY: Para que nuestra amistad se fortalezca, le propongo que seamos comadres.

LA MAESTRA: ¿Y así nomás porque sí?

VICKY: Ponga atención a lo que voy a decir: abrace su dedo chiquito con mi dedito... Así mero. Ahora repita las siguientes frases. “Somos comadres”.

LA MAESTRA: Somos comadres.

VICKY: “Del dedo chiquito”.

LA MAESTRA: Del dedo chiquito.

VICKY: “Si no me respeta”.

LA MAESTRA: Si no me respeta.

VICKY: “Se enoja Diosito”.

LA MAESTRA: Se enoja Diosito. ¡Uy, que adoración! [...]

VICKY: ¿Se le fue la amargura?

LA MAESTRA: ¿Cuál amargura?

VICKY: ¿Ya vio? Le digo que el comadrazgo arregla los perjuicios. Más tardecito se sentirá mejor (Dimayuga *Afectuosamente* 55-56).

El progresivo restablecimiento de la travesti profundiza una crisis interna de la maestra que se volverá su punto de quiebre, como en el caso de Perla en *Las órdenes del corazón*: la maestra teme quedarse sola de nuevo. En ese momento de aceptación de la partida de Vicky, la maestra deberá tomar la decisión de continuar o no con su vida en la dirección que le propusiera su invitada. El momento para asumir una decisión tiene un simbolismo explícito: el cumpleaños de la maestra Antonia coincide con la fecha de partida de su huésped, es decir, se debe hacer una elección vital que perpetuará las cosas como están o que propiciará un cambio cuyas consecuencias habrán de vivirse indefinidamente.

El simbolismo del cumpleaños como momento de elección está reforzado por una construcción paralela de los personajes. Vicky llega herida a la casa de la maestra, quien padece heridas emocionales que exteriorizará a lo largo de la convivencia. La recuperación física de Vicky alienta la sanación emocional de la maestra Antonia, cuya etapa definitiva de restablecimiento espiritual comienza al aceptar la partida de su huésped y al aceptar la responsabilidad de asumir las riendas de su vida.

Casa y mundo

Sobre el espacio propuesto por Dimayuga en sus textos dramáticos para representar el hogar, habrá que decir que en aquél se conjugan la palabra, el diálogo y la adquisición de una nueva identidad para ensanchar la perspectiva que las protagonistas tienen del mundo. Empero, los espacios hogareños de *Afectuosamente*, *su comadre* y *Las órdenes del corazón* también son cajas que contienen y detienen a sus habitantes. Los hogares de las protagonistas son dispositivos de contención porque en ellos se desarrolla la trama; y dispositivos de detención porque los personajes, en particular Perla y Antonia, están imposibilitados para salir de ellos en un primer momento, pero procurarán evadirse de esos límites impuestos arbitrariamente a su alrededor.

Dimayuga construye espacios miméticos similares en *Afectuosamente, su comadre* y en *Las órdenes del corazón*. La interacción de Perla y Antonia con los personajes *queer* se desarrolla en el interior de los hogares de las primeras. La construcción espacial de Dimayuga es altamente productiva. En estos espacios miméticos de contención simbólica es donde los personajes desarrollan sus confidencias y se expone la intimidad de las involucradas ante cada una de ellas y ante el público. La particular situación de aislamiento del mundo y de los otros promueve la interacción dialogal entre la maestra Antonia y Vicky o entre Perla y Josefina. De este modo, al focalizar Dimayuga la atención del público sobre el espacio del hogar-escenario, se consigue resaltar las individualidades de cada personaje, se facilita la profundización en el carácter de cada cual y se orienta la atención de los espectadores hacia los cambios en las concepciones de vida de las protagonistas.

Los límites miméticos del espacio hogareño fuerzan la apertura de los límites espirituales de la identidad de los personajes. El encierro invoca la libertad; el cuerpo apresado reclama la emancipación de la mente. Conforme pasan los días o los minutos, Antonia y Perla profundizan en el conocimiento de sí gracias a que las extrañas que han irrumpido en sus vidas se comportan como oyentes activas que les devuelven el eco de la soledad en la que se encuentran o el reflejo de la desesperación en la que viven dentro de sus hogares. La palabra se instaure como el medio para acrecentar la soberanía de los individuos. La conciencia de dónde se está y la reflexión sobre quién se es, son mecanismos puestos en movimiento que propician el recuerdo y comienzan el tejido de un pasado que se examina y cuestiona, siempre mediante el poder de la palabra. Estas dos obras de Dimayuga son, por influjo de esta estructura rememorativa, un teatro sustentado en el *logos*.

Las semejanzas entre los espacios miméticos de las obras de Dimayuga se evidencian al comparar las acotaciones de inicio en cada una. En *Afectuosamente su comadre*, la primera obra en el tiempo de las dos que examinamos, el dramaturgo dispone que la acción transcurra en

la sala-comedor de un departamento sencillamente decorado: una salita de muebles viejos y un comedor con un mantel de estambre; una consola pegada a la pared y un calendario en otra. Del lado izquierdo hay una puerta que conduce a la única recámara del departamento; al fondo hay dos puertas: una del baño y la otra de la cocina. En el lado derecho está la puerta de entrada (Dimayuga Afectuosamente 11).

La acotación propone que el espacio escénico tenga varios accesos hacia otros espacios internos del hogar y uno que conduce al mundo exterior. El espacio de la casa donde convivirán inicialmente la maestra y Vicky será el núcleo tradicional de convivencia dialógica neutral: la sala-comedor. Dimayuga enmarca la sala-comedor entre los otros accesos que quedan fuera de la vista del espectador. La virtualidad del espacio alterno enfatiza el valor del espacio mimético como un lugar de cruces. La sala es una encrucijada que ofrece una transición hacia el mundo exterior o hacia el mundo interior.

Con un espacio simbólico semejante al de *Afectuosamente, su comadre*, inicia también la trama de *Las órdenes del corazón*. El dramaturgo propone que la acción transcurra, en este caso, en

La sala comedor de un departamento de un edificio de interés social. Al fondo hay dos puertas; una pertenece a la cocina y la otra al baño; entre éstas hay una ventana que da al exterior. Existen una tercera y una cuarta puertas que no son visibles al público: la de la recámara y la de entrada al departamento, ubicadas en los extremos derecho e izquierdo del escenario (Dimayuga Las órdenes 7).

Los límites del espacio contenedor adquieren un simbolismo particular en las obras de Dimayuga: el hogar equivale a una prisión. El simbolismo del espacio es producto del sistema semiótico configurado desde las acotaciones iniciales que diseñan la representación de una sección del hogar que puede verse y de otros indicios espaciales que aluden a otras partes del hogar que deben imaginarse (Issacharoff 220-222). Algunos puntos de acceso hacia el interior del espacio hogareño son los que el dramaturgo propone, en las acotaciones, para que queden a la vista del espectador, mientras que la puerta de salida del hogar permanece al margen del campo de visión.

En *Las órdenes del corazón*, sin embargo, dentro del espacio-encrucijada sí está a la vista una ventana como acceso al exterior cuya función será luego la de

entrada y salida, subvirtiendo las normas de contención del hogar. Con esta configuración común que alude al exterior y al interior sin mostrarlos, se anula la posibilidad de que el público atisbe cualquier acceso al mundo más allá del hogar, tal como a los personajes les resulta imposible salir también del entorno en el que se encuentran en un primer momento. La consecuencia de estas limitaciones es la producción de un espacio claustrofóbico. Bajo este sistema de signos opresivos funciona el resto del espacio mimético.

Los puntos de quiebre de Perla y Antonia permiten una relación novedosa con el espacio mimético. En *Las órdenes del corazón*, la crisis de Perla (“voy a volverme loca”) sirve para establecer una relación de carácter negativo con el espacio de confinamiento en que se ha convertido su hogar:

Ernesto se dirige hacia la mesa; la arrastra y la pone contra la puerta de entrada.

ERNESTO: ¿Te molesta si le pongo doble llave a la puerta orita que salga?

PERLA: Ay, no, para nada, si deberías tapiarla.

ERNESTO: Perla, por favor; es que no me gustó que el vecino del tres te haya mandado saludos. Viejo loco, libidinoso. Uno nunca sabe. [...] Gracias. Ah, voy a apagarte la luz; creo que no es necesario que la tengas prendida. [...]

[...] *Ernesto apaga la luz; sale con cierta dificultad debido a la mesa que puso contra la puerta* (Dimayuga *Las órdenes* 17-18).

El hogar que contiene a Perla se le revela ahora como un lugar de detención. La imposibilidad inicial de superar las restricciones discursivas del marido y la imposibilidad de escapar de los límites espaciales dejan como única alternativa para el personaje la evasión, el uso irracional de otros medios de tránsito al exterior. La ventana sería para Perla una alternativa para acceder al mundo si no hubiera ningún otro camino hacia el exterior para ella:

PERLA: [...] ¿Cómo piensas que voy a saltar por la ventana? Por favor (*Pausa breve. Mira hacia la ventana.*) O quién sabe. A no ser que mi tedio, por tanto encierro, me obligue a hacer cosas que ni en sueños se me hubieran ocurrido. La vida luego te da cada sorpresa... (Dimayuga *Las órdenes* 13).

Ernesto no se percata de la angustia que comienza a experimentar Perla y, de manera reprochable, pone en práctica el egoísmo que antes atribuyó y criticó en Perla y que es producto de su visión deformada de la realidad: decide salir a

cenar solo. Esta actitud cínica de Ernesto no pasará por alto para el público. La ventana cobra relevancia ahora como una vía de escape de la prisión hogareña, pese a la deixis anterior que la dotó de un valor negativo.

No obstante su marcaje negativo inicial, la ventana se convierte en un medio de tránsito entre la casa y el mundo, entre el adentro y el afuera casi inmediatamente. En efecto, la ventana será la ruta por donde el ladrón, es decir, el personaje *queer*, invada el aislamiento impuesto a Perla por su marido. Aunque la ventana se codificó como un espacio de valor negativo e incluso nocivo, quizá por estos rasgos es también una alternativa heterodoxa para la evasión de la prisión hogareña.

La infracción del personaje *queer* de la ley de aislamiento violenta, de igual manera, la norma de silencio a la que quedó sujeta Perla tras ausentarse su marido. Entre el ladrón y Perla surge un proceso dialogal atento que hurga en la memoria y coadyuva a la creación del espacio egocéntrico que “peut être analysé à partir des souvenirs des personnages, de leurs rêves, de leurs illusions; il peut prendre la forme d’un schéma de pensée qui détermine leur discours” (Laliberté 138). El espacio egocéntrico es el lugar discursivo donde se cuestiona la identidad y empieza a reestructurarse la imagen que Perla tiene de sí como miembro de un matrimonio en crisis y como prisionera de un hogar en decadencia. En el espacio egocéntrico se gesta el anhelo de libertad y el deseo de una forma de vida plena que no puede ocurrir en el presente de la enunciación.

La ventana de *Las órdenes del corazón* simboliza la posibilidad de escape desde el interior del encierro; también es el canal por el que se desborda el nuevo exceso de identidad creado en la protagonista mediante el diálogo con el personaje *queer*. Por eso, más que una huida, en la evasión de Perla y Josefina por la ventana se descubre un gesto de rechazo hacia la relación matrimonial tan amarga que se tiene, en favor de una relación más empática y que se creía perdida. La evasión del confinamiento adquiere un tono semiheroico:

[...] Perla sale de la recámara con el abrigo puesto y una maleta pequeña.
JOSEFINA: (A Ernesto) ¡Y cuidadito y rajés con la tira porque entonces vengo personalmente a machacarte los sesos! Ahora cuenta desde el número uno y darás media vuelta cuando llegues al número cien. ¿Entendiste?... ¡Empieza a contar!

ERNESTO: Uno... Dos...

Josefina deja a Ernesto de cara a la pared y se dirige hacia Perla. Las dos se abrazan felices.

JOSEFINA y PERLA: ¡Al fin juntas!

ERNESTO: Tres...

JOSEFINA: (A Perla) Ahora véngase con su spiderwoman.

ERNESTO: Cuatro...

Josefina conduce a Perla a la ventana y salen por allí (Dimayuga Las órdenes 43-44).

La detención en el hogar que silenciaba a Perla resultó ser asimismo el entorno ideal para que el diálogo con Josefina, la intrusa, se produjera y germinara en el ánimo de la mujer encerrada una nueva forma de comprender y de ver el mundo. Tras el encuentro con Josefina, Perla reconstruyó su personalidad gracias a la rememoración de una pasión oculta en el pasado que comparte ahora con su antigua amiga en el presente de su reencuentro. Ni la soledad ni la casa son idóneas para expresar la felicidad que ambas se prometen tras el reconocimiento del deseo mutuo. El mundo, espacio opuesto al hogar, se concibe como el único ámbito donde Perla puede existir como un sujeto renovado. En un gesto más de rechazo hacia la convivencia opresiva en el hogar, Perla y Josefina niegan el valor convencional de la puerta como medio de acceso al exterior y salen al mundo por la ventana y hacia la vida. La ventana, cargada de un sentido negativo y funesto en un primer momento, ahora es el medio para acceder al exterior y hacia la vida nueva.

La transformación del espacio de contención en espacio de detención ocurre asimismo en *Afectuosamente, su comadre*. Como señalé arriba, las características propuestas por Dimayuga para el desarrollo del espacio mimético del par de obras que estudiamos corresponden a un espacio-encrucijada cuyas opciones son el adentramiento hacia las entrañas del hogar, es decir, hacia el centro de la prisión simbólica o hacia una salida obstaculizada al mundo exterior. Muy pronto, el espacio de contención representado por el hogar de la maestra Antonia se convierte en una cárcel para Vicky. En la escena inicial, la sala donde se concentra la actividad de los personajes resulta ser un tipo de albergue que protege del daño causado por el mundo. En la sala, Vicky pasa los días de su convalecencia hasta recuperarse por completo, siempre auxiliada por la maestra.

En escenas siguientes, la sala-encrucijada se transforma en un lugar de detención cuando la maestra le niega a su huésped la salida del hogar:

La Maestra no le hace caso, se dirige hacia la puerta y se atraviesa en ella con los brazos abiertos.

LA MAESTRA: ¡Usted no sale de esta casa!

VICKY: ¿Cómo?

LA MAESTRA: Lo que acaba de oír. Usted se ve muy agobiado, su salud no es nada buena.

VICKY: Pero si acaba de/

LA MAESTRA: ¿Qué tal si se desmaya a la mitad de la calle? ¡Lo arrolla un carro! ¡Se muere!

VICKY: Pero si acaba de echarme. [...]

LA MAESTRA: Usted de aquí no se mueve, regrésese al sofá (*Dimayuga Afectuosamente* 35).

Las negativas de la maestra ante la voluntad cada vez más firme de Vicky de regresar a su trabajo y a su propio hogar carecen de la violencia demostrada por Ernesto en *Las órdenes del corazón*, pues la maestra obstaculiza la salida de Vicky sólo con su cuerpo y sus palabras. Los gestos grandilocuentes de la maestra son, sin embargo, una débil pero eficiente exhibición de la prohibición que pretende imponer, ya que Vicky permanece en el hogar de Antonia por algunos días más allá de los primeros síntomas de su recuperación.

En *Afectuosamente, su comadre*, Dimayuga revela el sentido del hogar como prisión mediante una estrategia metadiscursiva. Mientras Vicky trata de recordar la trama de una película que vio alguna vez, se evidencia la idea de que el amor puede aprisionar al sujeto amado hasta matarlo:

VICKY: Ay, le digo que usted es un amor. Está bien, no me tiene en cautiverio, pero esta situación en la que me encuentro me hizo recordar esa película que le digo.

LA MAESTRA: ¿Cuál?

VICKY: Se llama *El coleccionista*. ¿Sí la vio? [...] Déjeme contarle la película y ya después me comenta lo que quiera. Es la historia de un muchacho que coleccionaba mariposas. Salía al bosque a cazarlas y ya que se las llevaba a su casa, agarraba un alfiler y ¡pin! las ensartaba sobre un cuadro que colgaba en la pared. Una vez que salió en caza de otra mariposa, conoció a una colegiala de no muy mal ver. Bueno, no es que le haya hablado, no. El muchacho era muy tímido, razón por la cual no le dirigió la palabra. Nomás la vio de lejos y quedó profundamente enamorado de ella. Tanto que nada más pensaba en la joven todo el santo día. En una ocasión decide raptarla. Así que toma su combi y la persigue; al torcer

una esquina, ¡órale!, que la amarra y que se la lleva a encerrar en una casona enclavada en la selva (Dimayuga *Afectuosamente* 9-10).

La semejanza entre la historia de la joven secuestrada por un sicótico que afirma amarla resulta una narración particular sobre un espacio de detención y los papeles que las víctimas y el victimario representan en él. El secuestrador es un ser enfermo y anómalo; la víctima, un sujeto cuya vida plena se ve arruinada por el confinamiento involuntario al que se le somete. El espacio del encierro ilegal se piensa como un espacio de convivencia para vivir la experiencia erótica, pero la planeación fracasa al morir la víctima.

La maestra rechazará el valor de la reseña fílmica como tema de conversación y estará convencida de que una relación como la descrita por Vicky no puede ser válida. Negará que la situación en la que se encuentran ella y Vicky tenga algo que ver con la historia del secuestro. Por el contrario, Vicky sostendrá que el amor es una fuerza poderosa: “El amor es perro, señora, o perra; una perra desmecatada que nomás anda buscando dónde poner la cola” (Dimayuga *Afectuosamente* 10). Paradójicamente, el público identificará con facilidad a Vicky con la víctima de la película que contó y a la maestra como la victimaria, es decir, la primera será la representación de la normalidad y la segunda lo será de la personalidad anormal. Sin percatarse de ello, Antonia se convierte en la carcelera de su huésped.

La asignación de los papeles de víctima y victimario a las protagonistas de *Afectuosamente*, su comadre está vinculada al encierro en el que ambas conviven. Se trata de un ejercicio de poder que delata cierta perversión: aunque Vicky parece capaz de irse de la casa de la maestra en cuanto comienza a restablecerse, no lo hace; la maestra, pese a su fragilidad física, consigue imponer su voluntad. De manera semejante, en *Las órdenes del corazón*, el hogar se convierte en una prisión donde se ejerce el poder sobre una víctima: Perla. La modificación de la idea de las protagonistas sobre sí como prisionera o carcelera, exige fugarse de las prisiones en las que se han convertido sus hogares.

El espacio de la memoria

El espacio mimético sirve para poner en un terreno confiable a las protagonistas de Dimayuga que elaboran su examen autobiográfico. Este examen de memoria y de conciencia es un ejercicio peligroso, pues amenaza con trastocar el orden consolidado gracias a la rutina del día a día y al autoengaño. Saberse en su hogar afianza a Perla y Antonia en la seguridad de un entorno que en apariencia las contiene y protege, pero en realidad las detiene y aprisiona. La materialidad constante del espacio mimético pareciera una certeza frente a los cambios que se avecinan para las protagonistas y que éstas temen al concluir la revisión de su pasado; pero el espacio hogareño es apenas un referente pobre con el que ellas subsisten en su realidad. El diálogo que mantiene Perla o la maestra Antonia con los personajes *queer* a lo largo de las obras demuestra la extensión de un espacio egocéntrico en el cual se exponen los recuerdos y los deseos más íntimos desde el pasado hasta su proyección en el futuro. La posibilidad que ofrece el diálogo para externar las necesidades reales de la esposa y de la maestra entra en conflicto con la constricción a la que están sometidas por los límites del espacio mimético al que consideran su hogar.

La confesión autobiográfica resulta un modo de abrir metafóricamente el espacio mimético del hogar. Asimismo, la confesión disipa las dudas sobre qué camino habrán de seguir, en particular, Perla y Antonia: hacia las entrañas de la prisión o hacia el exterior. Más que abordar el género autobiográfico desde la problemática que surge entre los límites de la ficción y de la no ficción en los estudios sobre narraciones en primera persona, considero que la expresión autobiográfica dramatizada se hace siempre desde un presente, lo que ofrece la perspectiva de quien sabe los resultados de sus acciones pasadas y las causas que las motivaron. En otras palabras, el sujeto inacabado de la autobiografía genera un discurso que “será o complexo lugar de uma ‘relação de juízo’, de valoraçã do que se foi pelo ponto de vista do que se é” (Dos Santos 921). El presente de la enunciación está vivenciado en la puesta en escena de una manera tal que el público se vuelve testigo y evaluador de la valoración realizada por el autobiografiado ficcional.

El discurso autobiográfico funciona como una justificación de quien se es en el momento de su enunciación. Por esta particularidad defensiva de la autobiografía, el autor del discurso en primera persona es cuestionado desde el ámbito de lo moral: ¿dice siempre la verdad o miente? Compelido a seleccionar de manera consciente, premeditada o, inclusive, inconsciente los materiales de su vida que le sirven para eso que es la construcción de su propia figura, los hechos del pasado del autobiografiado se filtran por el tamiz moral del público que sigue el discurso autobiográfico dramatizado. La dramatización del yo permite que el público tenga otros referentes para cotejar la veracidad de lo dicho, como el espacio mimético y el propio sujeto que se confiesa.⁴ Estos problemas generados por el discurso en primera persona, la verosimilitud y la justificación, ocurren en la dramatización autobiográfica en las obras de Dimayuga.

El espacio cerrado tiene una carga negativa a pesar de su funcionamiento como contenedor de lo confidencial. Conforme Perla y Antonia exploran su pasado ante el intruso *queer*, el espacio mimético no garantiza la estabilidad emocional de ninguna de ellas, quienes reconocen su necesidad de vivir en el mundo como la prueba final de su voluntad de existir como seres libres del pasado que las ha atado y reducido al breve entorno en el que habitualmente se desenvuelven. El caso de Perla es ejemplar de la necesidad de huir del confinamiento obligatorio al que la ha reducido su marido física y simbólicamente: el suicidio aparece como una forma extrema de evasión de la realidad opresiva circundante.

Aunque el ejercicio memorístico de Perla y Antonia sea una vuelta hacia sus pasados particulares, resulta importante insistir en que la rememoración es un ejercicio fundamental de su proceso de liberación. Estas protagonistas reconocen ser capaces de romper los límites físicos del entorno y salir al mundo para vivir, luego de que han adquirido la conciencia de sus posibilidades como sujetos agentes tras concluir la exposición de momentos significativos de su vida ante el otro que las escucha y atiende. La liberación física del encierro ocurre de formas

⁴ Me parece que esta virtud del discurso autobiográfico dramatizado no ocurre en la narración autobiográfica tradicional, cuya carencia de referencialidad para el lector exige que éste acepte el pacto autobiográfico o reconstruya el contexto de producción y verifique puntualmente, por su cuenta, lo dicho por el autobiografiado.

diferentes. En el caso de la maestra Antonia, la reinserción de la mujer a la vida ocurre con un gesto carente de grandilocuencia: “*La Maestra sale presurosa de su apartamento*” (Dimayuga *Afectuosamente* 76). En el caso de Perla, la liberación del encierro simbólico y físico ocurre con ayuda de Josefina y no por la puerta, que es el acceso supervisado por el marido, sino por la ventana, por donde entró el ladrón y que cobra así el rango de acceso a lo marginal y heterodoxo: “*Josefina conduce a Perla a la ventana y salen por allí*” (Dimayuga *Las órdenes* 44). Las paredes del hogar se reconocen como muros de sobreprotección que si bien salvaguardan, también limitan y restringen la libertad vital.

La puesta en juicio de la veracidad y la verosimilitud del discurso autobiográfico dramatizado en *Afectuosamente, su comadre*, es decir, la ambivalencia moral de éste se debe a la modalidad confesional bajo la que expone la maestra Antonia su vida ante su invitada, la travesti Vicky. La confesión, como subgénero autobiográfico, se presenta como un discurso de secrecía que tiene como destinatario a un oyente que se compromete a no revelar lo que se le cuenta. El que confiesa logra con su acto la exoneración, la redención y la purificación del pasado en aras de una promesa de salvación (Sosa-Velasco 287). Estas virtudes de la confesión ante el personaje *queer* potencian la posibilidad de liberación, pues Vicky y Josefina, como confesoras, ya gozan de una libertad suficiente que es la que impulsa a la maestra Antonia y a Perla a cuestionarse su propia existencia.

La propiedad libertaria del género confesional tiene un funcionamiento particular en las obras de Dimayuga. Las confesiones de las protagonistas “*What they provide is the story of a liberation, of a struggle against oppressive forces, and an implicit statement that life might serve as didactic model for those wishing to imitate it*” (Archambault 235). El ejercicio confesional de Perla y la maestra Antonia les revela el conflicto entre su pasado y su presente, en primera instancia; un conflicto que sirve al público como modelo moralizante de las consecuencias de una dinámica de pareja disfuncional o de una adicción al trabajo, en un momento posterior.

Además de servir para exponer esa lucha entre el pasado y el presente, la confesión dramatizada resulta un tipo de discurso que promueve la empatía entre

quien habla y quien escucha porque la confesión significa “disclosing something considered humiliating, acknowledging one’s faults [...]”. But confession also means a declaration of belief, an authoritative statement of doctrines considered essential” (Berman 63). En este otro sentido, las confesiones de Perla y la maestra Antonia esclarecen su creencia común en la felicidad como un principio vital que creen haber alcanzado falsamente o que creen haber arruinado de manera irreparable. En uno y otro caso, el pasado surge como un elemento comparativo con el presente; gracias a la exploración autobiográfica, las protagonistas se cuestionan su existencia dentro de su espacio egocéntrico y se preguntan si todavía pueden alcanzar la felicidad.

Empero, la reticencia de quien se confiesa genera una suspicacia en el confesor, quien estará atento a los detalles del discurso del otro para hilvanar los fragmentos que se le dan y, de este modo, verificar la veracidad y la verosimilitud. Por ejemplo, la maestra Antonia le revela a Vicky una anécdota trascendente en su vida emocional, luego de recordar una de sus experiencias juveniles en el cine:

LA MAESTRA: Entonces... Entonces yo... eh...

VICKY: ¿Entonces, qué? ¿Qué pasó?

LA MAESTRA: Es que a nadie le he contado que...

VICKY: ¿Que qué?

LA MAESTRA: Es un secreto que he guardado durante mucho tiempo... ¿Promete que no se lo contará a nadie? (Dimayuga *Afectuosamente* 24).

La confesión de Antonia coincide con las motivaciones que se han dado a la producción de esta modalidad autobiográfica, pues

To confess is to overcome guilt and shame in the name of truth: it is an epistemological use of language in which ethical values of good and evil are superseded by values of truth and falsehood, one of the implications being that vices such as concupiscence, envy, greed, and the like are vices primarily because they compel one to lie (De Man “Excuses” 279).

La maestra ha escondido por años lo que pareciera ser un secreto vergonzante. Ahora revela aquella lejana, primera y quizá única ocasión en la que permitió que aflorara el deseo en ella. Sin embargo, más que limitarse a la confesión de la experiencia, Antonia pretende afirmar ante Vicky la validez de aquella emoción recordada; Vicky duda que la confesión sea veraz porque no encuentra nada valioso en lo revelado. De Man señala que la garantía de verdad en

el sentimiento con que se enmarca la confesión es un problema irresoluble porque depende del lenguaje: “No such possibility of verification exists for the excuse, which is verbal in its utterance, in its effect and in its authority: its purpose is not to state but to convince, itself an ‘inner’ process to which only words can bear witness” (“Excuses” 281).

La incredulidad que opaca la revelación de la maestra Antonia obliga a ésta a demostrarse y demostrar a Vicky que puede sentir amor todavía. El ejercicio de la memoria configura a la maestra como un sujeto de dimensiones más amplias de lo que Vicky y el público podían haber pensado. La decisión de la maestra de concretar una postergada cita con un compañero del trabajo es el modo de demostrar su potencial vida emocional ante sus testigos, pero sobre todo ante ella misma. Esta cita con el compañero de trabajo, cuya perspectiva había angustiado a Antonia, se convertirá en un encuentro con la vida y en la oportunidad de superar su pasado y la soledad del presente:

LA MAESTRA: Pero ¿sabe qué? Me tomé el atrevimiento de invitarlo a comer mañana. Quedamos de vernos a la una y media en el Vips de Chilpancingo. ¿No pensará que soy una resbalosa?

VICKY: Nada que ver. ¿Por qué?

LA MAESTRA: En mi vida había invitado a comer a un señor.

VICKY: Pues se estaba viendo lenta, comadre.

LA MAESTRA: Nunca.

VICKY: No hay nada de malo en expresar nuestros deseos y necesidades. Lo que a usted le hace falta es atreverse.

LA MAESTRA: ¿Atraverseme a qué?

VICKY: A lo que sea, pero atreverse (*Dimayuga Afectuosamente* 60).

La rutinaria vida de la maestra, alterada ahora con la enunciación confesional, augura un cambio en el yo que se ha revelado y expuesto. El cambio está sustentado, por un lado, por la confesión de la maestra, declaración que propicia un examen autocrítico del pasado frente a la acción reciente y que deja una incertidumbre ante el futuro; por otro, por la retroalimentación cada vez más asertiva de Vicky ante la confesión, que garantiza la consecución de la nueva dinámica social a la cual la maestra decidió atreverse. El cierre de *Afectuosamente, su comadre* es una apertura hacia una vida nueva cuyo eje lo constituye la cita proyectada de Antonia. Ella, que ha prolongado innecesariamente la partida de Vicky, una vez que queda sola decide continuar por su cuenta con ese elemento

de cambio incierto: “¡Las doce cuarenta! ¡El maestro me va a estar esperando! (Se viste rápidamente. Se mira ante el espejo. [...] La Maestra sigue cantando y arreglándose. [...] La Maestra sale presurosa de su departamento)” (Dimayuga *Afectuosamente* 76). El pasado de reticencia y soledad que explica el aislamiento de la maestra está a punto de modificarse en este momento final de la obra.

La develación paulatina y la rememoración compartida son los recursos de construcción autobiográfica en *Las órdenes del corazón*. Perla debe adivinar quién es el ladrón encubierto que la amenaza, pero que le permite cierta libertad de acción. Bajo la apariencia lúdica de la adivinanza, Perla deja entrever las relaciones sentimentales de su pasado que fueron hitos en su vida afectiva:

PERLA: ¿Eres Arturo, al que le decían El Cigüe?

LADRÓN: No.

PERLA: (*Entregándole el caballito.*) Ya sé: ¡eres el Twíter!

LADRÓN: Frío. Salud.

PERLA: ¡Jorge Chida! ¡Sí! ¡Eres Jorge Chida!

LADRÓN: Helado.

PERLA: No me digas. Ay, pues, ¿quién eres, tú? ¿Estás seguro de que ibas en el salón doscientos siete?

LADRÓN: Claro.

PERLA: Seamos flexibles: dame una pista.

LADRÓN: Este... me traías de un ala, Cucaracha.

PERLA: ¡El Machín! ¡Eres El Machín! (Dimayuga *Las órdenes* 28)

Enseguida y tras la revelación de la identidad del ladrón, ambas mujeres se reconocen y recuerdan su pasado común en la escuela, la amistad que las unió y el rompimiento de su vínculo que Perla niega recordar, aunque finalmente reconoce qué fue lo que la separó de Josefina y el nacimiento de su deseo:

PERLA: No finjo, de veras. Dime: ¿qué pasó?, ¿por qué te alejaste?

JOSEFINA: Me mandaste por un tubo sólo porque... a la hora de saludarnos y despedirnos, yo comencé a darte el beso en la boca y no en el cachete. Eso a ti no te gustó.

Pausa breve.

PERLA: Es verdad. Pero lo cierto es que... pues... sí me gustaba (Dimayuga *Las órdenes* 30).

En suma, tras la revelación de la identidad del ladrón, que es Josefina, ésta y Perla reconstruyen una imagen de su infancia común, imprecisa al principio por la negación de Perla a reconocer el avance erótico de Josefina, pero nítida al final

cuando Perla confiesa que los besos de Josefina le gustaban, aunque en aquel momento de su vida no le parecían correctos. Así es como se instaura una anécdota biográfica compartida por ambas mujeres y se abre una brecha entre la vida enclaustrada de Perla y la posibilidad de una vida nueva que daría continuidad al deseo tanto tiempo postergado.

Dimayuga, ¿feminista?

Las dos obras de José Dimayuga que hemos examinado rechazan varios supuestos convencionales en torno a qué es ser mujer. En primer lugar, la maternidad no aparece como un tema vital en el discurso de las protagonistas de *Afectuosamente, su comadre*, ni en *Las órdenes del corazón*. Esta omisión orienta el discurso de las protagonistas hacia otros tópicos que, quizá de manera temporal, tienen que ver con ellas como sujetos de la enunciación. Es en este sentido como, en segundo lugar, Dimayuga cuestiona la funcionalidad del matrimonio como núcleo de convivencia heterosexual. Ernesto y Perla evidencian la falibilidad de la pareja ordinaria al ser la mujer quien pareciera estar obligada a ceder una y otra vez, y siempre un poco más, en aras del supuesto bienestar común que no ocurre. Por último, Dimayuga cuestiona la madurez de la mujer como etapa de certezas y seguridades, pero sobre todo como una etapa donde el deseo ha desaparecido. La maestra Antonia ejemplifica la permanencia del deseo, aunque éste debe redescubrirse detrás de la rutina y debajo de las capas de soledad.

Los finales abiertos de ambas obras “no ofrecen alternativas a los modelos tradiciones, pero brindan sugerencias sobre cómo vivir superando represiones de género” (Iglesias 240). La posibilidad de un futuro donde las protagonistas sean más felices de lo que creen ser en su presente y de lo que pudieron haber sido en su pasado, no puede representarse, sino vivirse. La vida está más allá de los límites del hogar-escenario y, por supuesto, de la ficción dramática. Por esto, los finales abiertos son una estrategia para lograr la empatía con el público y, de cierto modo, transformar el discurso dramatúrgico en una reformulación de las ficciones tradicionales sobre la vida matrimonial o la temperancia de la madurez.

La confesión exige que los relatos autobiográfico-confesionales de Perla y Antonia no se concluyan, porque

The interest of autobiography [...] is not that it reveals reliable self-knowledge –it does not– but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions (De Man “Autobiography” 71).

El lenguaje no puede agotar la experiencia de la vida, incluso cuando esas vidas son ficciones dramatizadas. Las vidas representadas de Perla y Antonia son apenas un segmento del extenso devenir de tales sujetos.

La presencia del personaje *queer* evidencia las limitaciones impuestas sobre Perla y Antonia. En las dos obras de Dimayuga que presenté, las protagonistas son prisioneras de los límites culturales del cuerpo: “cuándo, cómo y por quién puede ser tocado, y es tan fuerte esta determinación, que cualquier contacto ‘indebido’ se vive con culpa y con vergüenza al faltar a esas premisas” (List 87). Perla recuerda con reticencia los besos de Josefina y Antonia, con vergüenza, su primer enamoramiento, pero al confesarlos a sus oyentes *queer* se percatan de la vigencia y valía de esas emociones pretéritas que habían quedado reprimidas antes las exigencias de la heteronormatividad. Los personajes *queer*, Vicky y Josefina, son figuras que exhiben otras posibilidades de vivir, por una parte, y son promotoras de la conciencia de lo real frente a las deformadas concepciones de la vida matrimonial o de la vida en soledad, por otro lado.

Afectuosamente, su comadre y *Las órdenes del corazón* son, pues, dos fabulaciones contestatarias. Resulta complicado decir si se trata de textos contruidos bajo una consigna feminista. Al evaluar quién cuenta, quién nombra, quién enuncia, como sugiere el test de Bechdel, pareciera que ambas obras cumplen más que parcialmente la exigencia de poner de relieve la presencia femenina en el género dramático: las protagonistas cuentan, nombran y enuncian. Sin embargo, es José Dimayuga quien cuanta, nombra y enuncia a estos personajes femeninos, es él quien los construye. Sin una respuesta precisa sobre la propuesta feminista que pudiera haber o no debajo del trabajo de Dimayuga, lo que sí podría decirse sobre cualquier pretensión del dramaturgo es que con optimismo, respeto

e ingenio expone las decisiones de mujeres que buscan avanzar hacia el encuentro de una vida nueva donde podrían encontrar la felicidad que merecen.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Archambault, Paul J. "Autobiography and the Search for Transparency". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 51.4 (1998): 231-245.

Arteaga Martínez, Alejandro. "La figura femenina *queer*: querer ser mujer según Luis Zapata y Carlos Reyes Ávila". Alma Guadalupe Corona Pérez, Francisco Javier Romero Luna, Diana Hernández Juárez y María Selene Alvarado Silva (eds.). *Mujeres, literatura y arte*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015. 77-90.

Berman, Harry J. "Autobiographical Writing and Knowledge of Aging: Whom Do You Trust?". *Generations* 27.3 (2003): 60-64.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Córdoba, David. "Teoría *queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad". David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, 2005. 21-66.

De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. 67-81.

De Man, Paul. "Excuses (Confessions)". *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Heaven/London: Yale University Press, 1979. 278-301.

Dimayuga, José. *Afectuosamente, su comadre*. México: Quimera, [1992] 2010.

Dimayuga, José. *Las órdenes del corazón. - La última pasión de Antonio Garbo*. Guerrero: Pre-textos, 2005.

Dos Santos, Magda Guadalupe. "Memória e feminino em Simone de Beauvoir: o problema da recepção". *Estudos feministas* 20.3 (2012): 919-937.

Foster, David William. "El estudio de los temas *queer* en América Latina desde 1980". *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009. 29-48.

Iglesias, Ricardo. "Cuentos de hadas: construcción de identidades". *Disidencia sexual e identidades sexuales y genéricas*. México: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, 2006. 235-241.

Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama". *Poetics Today* 2.3 (1981): 211-224.

Jagose, Annamarie. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996.

Laliberté, Hélène. "Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique". *L'Annuaire Théâtral: Revue Québécoise d'Études Théâtrales* 23 (1998): 133-145.

List Reyes, Mauricio. *Hablo por mi diferencia. De la identidad gay al reconocimiento de lo queer*. México: Eón, 2009.

López Penedo, Susana. *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neoliberalismo*. Barcelona: Egales, 2008.

Muñiz, Elsa. "Del mito a la utopía. ¿Es posible una sociedad sin género?". Mauricio List Reyes y Aurelio Teutli López (coords.). *Florilegio de deseos. Nuevos enfoques, estudios y escenarios de la disidencia sexual y genérica*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Ediciones Eón, 2010. 105-132.

Nahir Solana, Mariela. "La teoría *queer* y las narrativas progresistas de identidad". *Revista de Estudios de Género. La ventana* 4.37 (2013): 70-105.

Sosa-Velaco, Alberto J. "Blanco White entre dos mundos: retórica y confesión". *Dieciocho* 30.2 (2007): 287-302.

Vergara, Gloria. "Las contradicciones de género en la poética de Kira Galván". XXVI Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana. Hermosillo: Universidad de Sonora. Ponencia. 7 de noviembre del 2013.