

## La reconstrucción multifacética de la mujer en la obra performativa *Those Were the Days* de Rosina Conde

LIZ RANGEL\*

### *Resumen:*

Hoy muchos artistas se han sentido limitados por la autobiografía escrita y buscan distintas formas de expresión. Para poder conseguir una expresión distinta y deseable, las mujeres han comenzado a experimentar con la autobiografía performativa, que les brinda un espacio artístico con nuevas alternativas y opciones para la expresión artística. Este ensayo analiza la obra performativa *Those were the Days* de Rosina Conde, en donde se hace uso de distintos recursos artísticos para poder reconstruir una etapa previa de su vida en la década de los setenta. Las voces femeninas que la autora crea en esta pieza performativa muestran a una mujer que trasciende los estereotipos de la mujer mexicana y su lucha por tener presencia en nuevos horizontes artísticos.

### *Palabras clave:*

Literatura y performance, poesía mexicana escrita por mujeres, frontera y literatura, autobiografía y performance, Rosina Conde.

\* University of Arizona.

La autobiografía hoy en día destaca por su innovación. Muchos de estos ejercicios contemporáneos muestran aspectos no antes vistos en la creación del “yo” que logran recrear a un ser que se aparte de la estructura tradicional. Habitualmente tienen como fin recoger datos, hazañas y logros de una persona. Ahora experimentan con creaciones que presentan una complejidad de construcción de un ser autobiográfico que no sólo nos revela una creación de su persona sino de su ideología y de la cultura que lo rodea. El ser autobiográfico busca distintas formas de expresión para poder efectivamente recrearse y exponerse ante un público.

En cuanto a las diferentes maneras en que se ha manifestado la autobiografía en la actualidad, se puede ver el uso del *performance art*. Tal es el caso de Rosina Conde, quien recurre a la autobiografía performativa donde el “yo” recreado revela diferentes aspectos que componen una misma identidad. En su caso, el arte performativo le permite hacer resaltar su experiencia particular como mujer. Consideramos aquí la teoría de Clare MacDonald, quien enfatiza la importancia de la mujer al crear y exponerse ante un público y dice: “What is important to performance art is that a woman artist’s roles are of her own making. The relationship between her identity and agency as an artist and her persona as a performer is central to the work” (189). La libertad que ejerce una mujer al reconstruir su experiencia revela una introspección que tiene como finalidad narrar más que hechos.

El acto autobiográfico presenta una construcción consciente que manipula la forma de ser vista y, como se verá, logra revelar una agenda superior. Conde, como veremos, acudirá a distintas técnicas y medios para lograr su autoconstrucción. Este ensayo intenta demostrar cómo Conde, mediante el uso de *performance* y el recurso de varios medios visuales y de comunicación, logra reconstruirse frente a una audiencia a la vez que expone cuestionamientos sobre género que retan la perspectiva “tradicional” de la mujer mexicana.

El ensayo autobiográfico *Those Were the Days* muestra cómo los múltiples recursos artísticos se reúnen con el fin de recrear un espacio ideal, casi edénico. El título hace referencia a un sentimiento

nostálgico que se construye alrededor del marco temporal de los setenta, aquel espacio deseable y por ende de carácter afectivo al que el hablante narrativo hace alusión. Esa recreación no es sólo de un espacio de tiempo, sino de una reconfiguración de los órdenes de género y de poder con los cuales el “yo” reconstruido se identifica y se convierte en el propósito para llevar a cabo el ejercicio autobiográfico.

Conde logra hacer aquí lo mismo que hace en su obra de ficción y poesía donde reta las condiciones y expectativas que se establecen con las normas sociales de una mujer mexicana. Socorro Tabuenca en su análisis del cuento “Sonatina” establece que Conde se hace de personajes que presentan voces femeninas alternativas. Esta misma técnica la usará en su arte performativo.

Las voces femeninas que crea Conde, ya sea en su narrativa o en su performance, apuntan a una mujer que rompe con los estereotipos de las mujeres mexicanas. Mientras esta cultura, en los setenta, se rige por ciertos códigos impronunciados sobre los papeles que corresponden a cada género, Conde se aparta de ellos y crea personajes femeninos que trascienden aquellas expectativas. Las mujeres de sus obras no se adhieren a la heterosexualidad, tienen una voz pública, no sienten la necesidad de limitar sus funciones a los espacios domésticos y ejercen plena libertad con su sexualidad. En la recreación de su experiencia de los años setenta vemos que las mujeres se regían mediante estas mismas líneas. Aun más, la obra autobiográfica de Conde no sólo muestra cómo es que hay una reconfiguración de lo que se espera de la mujer sino también de los hombres. En la experiencia que reconstruye, los hombres se apartan del papel preescrito por el machismo. Tanto el hombre como la mujer tienen las mismas obligaciones y las mismas libertades. Este intento de reconstruir un espacio de igualdad responde a una ideología feminista que entró en México a principios de esa década junto con muchos tantos otros movimientos que intentaban reevaluar la “igualdad”.

La autobiografía performativa crea un espacio donde las mujeres pueden presentar cuestiones políticas sobre su condición como

mujer. Al igual que sucede en otros actos performativos como el cabaret político, Rosina Conde crea un espacio donde puede interrumpir las percepciones tradicionalmente establecidas sobre género (Gutiérrez 179). Conde lleva a cabo un ejercicio autobiográfico y encuentra sus herramientas en su cuerpo y en su memoria y es de ahí de donde se hace la indagación. El arte performativo, como ha señalado Diana Taylor, permite poner en escenario a una sociedad y de ahí explorar los problemas que la afrentan (12). En el caso de las mujeres, la puesta en escena se puede usar como una estrategia para deconstruir las nociones sobre género, raza y poder creadas dentro de esa sociedad (14).

Uno de los medios más obvios dentro del performance de Conde es el uso de poesía original que corresponde a su colección *Poemas de seducción* y a composiciones escritas durante los años setenta. Los poemas ayudan a crear la voz lírica de una mujer que se apropia de sus etiquetas. El primer poema que aparece en su obra comienza:

Soy frígida y ninfómana,  
ama de casa y prostituta.  
Y soy sátira: soy Electra

Este terceto muestra que la mujer se identifica con características que forman binomios establecidos para las mujeres. Al apropiarse de etiquetas que son culturalmente contradictorias de posibilidades de la mujer, Conde reconfigura el papel de la mujer y no la limita a una expectativa cultural.

El segundo poema dentro de su performance nos revela el sentimiento de la libertad sexual que logran ejercer las mujeres al retar las normas anteriormente establecidas para la mujer mexicana que se rigen por el pudor femenino y la dominación del hombre sobre la sexualidad de la mujer.

## I

Me seducías,  
no con sólo poner tus labios  
sobre mi clitoris.  
Me seducías.  
Con tu mirada, tus gestos, palabras.  
Movimientos sencillos, cotidianos.

## II

Me sedujiste  
con la serenidad de tu mirada  
y la nobleza de tu tacto.  
Me vine con tu olor y tu deseo  
mientras hundíamos la risa en nuestros labios.  
Después, el silencio acortó nuestras palabras  
y caminamos por opuestos laberintos.  
Creo que me has olvidado  
pero sé que nunca olvidarás mi lozanía.

## III

Para seducirme  
no necesitas de las sesenta y cuatro artes  
ni del perfume afrodisíaco  
ni de los cuentos eróticos.  
Sólo basta un lecho bañado de rocío.

## IV

Te seduciré  
con una pera y un racimo de uvas.  
Con las uvas bañaré tu cuerpo  
para beber sus gotas una a una.  
La pera la comeré en cuclillas sobre tu rostro.

En este poema se puede observar en las primeras tres secciones un hablante poético femenino que hace referencia a un amante que

era el “seductor”, lo cual coloca a la mujer en el papel de “seducida”. Sin embargo, en la última sección vemos que ella se apropia de su sexualidad con las palabras “te seduciré” y es ella entonces quien toma una posición activa sobre la sexualidad. Los poemas, entonces, tienen el fin de expresar sentimiento de forma directa sin salirse del proyecto artístico y así añadir otro nivel a la reconstrucción dentro del ejercicio autobiográfico. Esto no es de sorprender ya que el acto performativo conlleva un alto nivel lírico.

Dentro de esta pieza de Conde también existe una modificación del lenguaje con el fin de borrar normas culturales y los papeles preescritos sobre género. Conde narra que a las personas se les dejaron de llamar por etiquetas y sólo eran llamados por su nombre propio: “despreciamos los adjetivos posesivos: *nadie* le pertenecía a *nadie*. [...] La pareja dejó de ser una relación de dependencia y subyugación, y todos tuvimos un nombre propio. Ya no se decía ‘te presento a *mi esposa*’, sino ‘ella es Margarita, Juana, Valentina’. Al momento de eliminar las palabras que indican un género como lo son las palabras “mujer”, “hombre,” “novio/a” y “esposo/a”, también se descarta una suposición de las expectativas automáticas que se tiene sobre esa persona. Al quitar vocablos que imponen un género, se logra más igualdad en los géneros.

De la misma manera en que el lenguaje resulta insinuante ante el comportamiento esperado de las personas, también tiene la capacidad de establecer una distribución de poderes como lo ejemplifica Conde. El uso de los adjetivos posesivos reduce a las personas a un binario de poseedores y poseídos. De esa forma, el hablante se identifica y establece su apropiación de poder o su posición como poseído. Para evitar esta situación donde el lenguaje descriptivo establece un marco connotativo de comportamiento, Conde opta por identificar a las personas sólo por su nombre y así evitar etiquetas que promueven las divisiones de poder y género entre hombres y mujeres.

Conde crea una reestructuración y democratización en las construcciones de género al redefinir expectativas y poderes de género. Esta creación idealista, sin embargo, no se debe de considerar re-

presentativa de una sociedad sino más bien de un grupo selecto, del “nosotros” que aquí se plantea. Aunque la narración comienza con un “yo” singular, al momento en que la narración cambia a la experiencia educativa, esa singularidad se convierte en colectividad con la constante referencia al “nosotros”.

Susan Friedman, al hablar de la expresión colectiva dentro de la autobiografía étnica, considera que la expresión resulta naturalmente en tono colectivo ya que la colectividad se valora en estas culturas, mientras que en la cultura anglosajona se valora la individualidad (Carver 18). Aunque queda claro que dentro del espacio “México” Conde no es un ser étnico, la colectividad aquí responde a una enunciación hecha desde una perspectiva colectiva que existe dentro de la cultura mexicana. El “nosotros” que usa Conde se puede considerar una alusión a esa valoración de lo colectivo que se encuentra impregnado dentro de una cultura.

En muchos casos, el fin de muchos actos autobiográficos puestos en escenario son movidos por el deseo de entender la autorrepresentación no como un acto individual, sino como uno que revela el arraigamiento en lo particular de las culturas como lo mencionan Smith y Jerome: “autobiographical performances is charged by a desire to understand [self-representation] not only as an individual act of art or a private revelation but as a circumstance grounded in the particularities of cultures: in the linked elements of race, class, and gender, and in specific communities in which people live and work” (10). Estos dos aspectos sirven para mostrar el porqué del uso colectivo que se observa en esta obra.

Otro uso para el “nosotros” dentro de la misma obra, como anteriormente se ha mencionado, también tiene el efecto de establecer la diferencia entre un “nosotros” y un “ellos”. En el *performance* de Conde se hace mención a un grupo selecto que experimentó esos cambios en la sociedad donde no se tenían que adherir a las estructuras tradicionales de su género. Sin embargo, queda claro que ese “nosotros” dentro de ese espacio temporal continúa en la periferia de la sociedad.

La identificación con lo marginado queda evidente con el uso de música que se convierte en una herramienta de expresión. La inserción de música blues, Janis Joplin y piezas de *Jesus Christ Superstar* crea un sentido nostálgico. Cada una de estas selecciones alude a grupos que se encuentran en esa misma periferia. La música blues surgió como expresión en los momentos de la liberación de los esclavos en Estados Unidos, por lo cual sus raíces representan a un grupo que reconocía que a pesar de tener libertad no tenían igualdad. En otro caso, la canción titulada “I Don’t Know How to Love Him” dentro de la obra musical *Jesus Christ Superstar* es cantada por el personaje bíblico que representa a María Magdalena, quien dentro de la tradición cristiana fue rechazada por ser prostituta.

No sólo ven personajes marginales; además, se observa lo que Tabuenca identifica como música *underground*. En su estudio sobre “Sonatina”, Tabuenca señala que el uso de música como la de Janis Joplin representa una resistencia ante la sociedad. El uso de la música en el cuento es para agredir la expectativa de representación y para crear un sujeto que convive entre distintas culturas, lo cual hace resaltar la diferencia del personaje de “Sonatina” (49). El mismo uso se puede observar en el *performance* ya que el “nosotros” se identifica con un estilo de vida diferente a la sociedad dominante y resalta por esa misma resistencia a conformarse a las expectativas sociales.

Para enfatizar la oposición se puede ver la breve incorporación de otros elementos que apuntan a la resistencia como es la mención y la apropiación de la figura de Ernesto Che Guevara. Al igual que la música, la iconografía que se presenta en el ensayo autobiográfico muestra a esta figura revolucionaria asociada con el cambio social y la resistencia. A este respecto Rosina Conde también acude a la canción de Carlos Puebla “Hasta siempre, comandante” para mostrar cómo se apegaron a las ideas que representaba la figura del Che en cuanto a la representación de los grupos marginados. La música, entonces, se convierte en un medio que propone tanto la resistencia como la falta de inclusión que sentían aquellos, como el ser autobiográfico, que practicaron una construcción alternativa de los géneros preestablecidos.

Aunque aquí se hace un análisis textual de la obra, se da por entendido que esta recreación se lleva a cabo en el escenario e implica considerar la representación corporal del “yo” que resulta un acto innovador. Conde no sólo recurre a distintas formas artísticas, sino que las desempeña y desarrolla enfrente de un público usando como herramienta su cuerpo, como lo ha señalado la artista Lenora Champagne (155). Siendo que el cuerpo se convierte en el sitio de esta recreación, se puede observar cómo Conde se materializa y se convierte en agente de la composición de su identidad que resulta en este acto singular como también lo han mencionado Lyn Miller y Jacqueline Taylor (3).

Para apoyar la reconstrucción corporal, Conde, en la versión textual de su obra, añade fotografías contemporáneas para poder responder a esa falta de desarrollo corporal que sucede en la versión escénica. A estas fotos también añade fotografías antiguas que parecen datar de los años setenta que muestran a la voz autobiográfica en su persona física durante ese tiempo y afirman las diferentes identidades que se han ido construyendo a lo largo de su presentación. Una fotografía muestra a una mujer cargando a un bebe en las calles de Tijuana. Según lo que la voz autobiográfica establece de sí misma, se puede aludir a que es la misma Conde en su juventud quien es retratada sin darse cuenta del fotógrafo que la retrata pero que la muestra en su papel de madre. En otra foto se ve a una mujer que tiene un micrófono en la mano a quien se puede considerar que es la misma Conde, lo que confirma la voz pública que ejerció durante esta época y así apoya la visión que establece a lo largo de este ejercicio. Las fotos comprueban que, al igual que el ser autobiográfico, la mujer desempeñaba varios papeles al mismo tiempo.

Una última consideración que es importante señalar es que el uso escénico convierte a la mujer en espectáculo. Heather Carver indica que “The act of women speaking their stories publicly [...] radically challenges traditional notions of agency, spectacle, and spectatorship as female performers move their voices and bodies from the background to the foreground” (16). Este arte practicado por mujeres, entonces, da campo para la expresión femenina a cos-

to de otras negociaciones que tendrá que debatir para sobrellevar la denominación de ser “mujer espectáculo”. El hecho de poder recrearse de una forma en que quiere ser representada compensa cualquier alusión que fomente la idea de mujer espectáculo. Su representación es una revelación de las condiciones que han podido sobrellevar las mujeres y de creaciones donde tiene plena libertad sobre su representación. Entonces, la negociación tiene un fin positivo ya que a cambio de exponerse a la crítica de un público, su perspectiva del mundo se pone en primer plano.

El uso de *performance art* surgió en los años setenta y encontró gran interés en las artistas debido a la estructura que éste se permite presentar. Cabe recordar que hasta los años setenta, los artistas tenían ciertas formas artísticas en donde podían encontrar su expresión como lo es la fotografía, la poesía, los monólogos, la escultura, la narrativa y el movimiento corporal entre otras. Sin embargo, la estructura de estas formas resultaba limitada. Para desafiar esas restricciones descubrieron que la combinación de las formas artísticas conseguía una expresión distinta y deseable (MacDonald 188-89).

La popularidad del arte performativo entre las mujeres se logró porque ellas reconocieron que las otras formas artísticas habían sido históricamente dominadas por los hombres (188). El arte preformativo, entonces, fue para ellas un campo nuevo que aún no establecía limitaciones y donde podían desenvolverse para hacer resaltar sus diferencias. Este estilo les permitía una experimentación más adecuada a sus necesidades ya que distintos tipos de formas artísticas caben dentro de esta expresión. Como lo identifican Miller y Taylor citando a Shirley Neuman: el arte preformativo permite a las mujeres establecer una “poética de diferencia”, donde el sujeto trasciende la teoría tradicional y, en el caso de Conde, se verá el impacto que esta diferencia tendrá sobre la autobiografía.

Cada uno de los recursos que usó Conde en este ejercicio añade una capa a la identidad que aquí se recrea. Las distintas formas artísticas permiten un distinto nivel de expresión que una vez agrupadas se complementan para mostrar la multiplicidad del “yo” que

se presenta. Lo que logra hacer es mostrar cómo “autobiographical performance is a complex multilayering of identity and selves” (Carver 15) que resulta de las distintas construcciones que se crean consciente o inconscientemente.

En el ejercicio autobiográfico de Rosina Conde se observa cómo los diferentes recursos no sólo se usan para establecer la diferencia entre los géneros masculino y femenino y las connotaciones que implican, cuestionan o rechazan, sino que también se explora la sexualidad, etnicidad y elementos socioculturales con los que se identifica o no. De nuevo se vuelve a establecer cómo el ser autobiografiado se convierte un “complex, multiple layered subject with agency in the discourses and the worlds that constitute the referential space of his or her autobiography, a self only constructed by difference but capable of choosing, inscribing, and making a difference” (5). Conde, con su fin de presentarse como un sujeto con voz alternativa, construye la multiplicidad de identidades para lograr su propósito.

El ejercicio autobiográfico de Rosina Conde resulta ser un claro ejemplo de lo denso que realmente es el *performance art* especialmente cuando se usa como recurso autobiográfico. A pesar de haber pocos ejemplos de *performance art* autobiográfico hecho por mujeres y aun menos estudios sobre el tema, el área requiere más interés por parte de los críticos y artistas ya que estas representaciones nos revelan no sólo vidas de individuos como lo indica tradicionalmente el género autobiográfico, sino que en ellos se puede observar la recreación de sociedades enteras.

## **Bibliografía**

- Carlson, Marvin. “Performing the Self”. *Modern Drama* 39 (1996): 599-608.
- Carver, Heather. “Risky Business: Exploring Women’s Autobiography and Performance” (Miller 15-29).

- Champagne, Lenora. "Notes on Autobiography and Performance". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 10 (1999): 155-72.
- Conde, Rosina. *Those Were the Days (ensayo autobiográfico)*. <http://www.rosinaconde.com.mx/twtd.htm>, 7 de noviembre de 2004.
- Gutiérrez, Laura. "Feminisms' *Rendezvous* with Melodrama or *Fue en un Cabaret*: Nation, Gender and Sexuality in Contemporary Mexican Performance". *Studies in Latin American Popular Studies* 24 (2005): 179-204.
- MacDonald, Claire. "Assumed Identities: Feminism, Autobiography and Performance Art". *The Uses of Autobiography*. Ed. Julia Swindells. Londres: Taylor and Francis, 1995. 187-95.
- Miller, Lyn C. Miller, Jacqueline Taylor y Heather Carver, eds. *Voices Made Flesh: Performing the Women's Autobiography*. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
- Newman, Shirley. "Autobiography: From Different Poetics to a Poetics of Difference". *Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice*. Ed. Marlene Kadar. Toronto: University of Toronto Press, 1992. 213-30.
- Satin, Leslie and Judith Jerome. "Introduction". *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 10 (1999): 9-19.
- Tabuenca, Socorro. "La revaloración en Rosina Conde". *Mujeres y fronteras: una perspectiva de género*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense para la Cultura, 1998. 27-54.
- Taylor, Diana. "Opening Remarks". *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Eds. Diana Taylor y Juan Villegas. Durham: Duke University Press, 1994. 1-17.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "La literatura bajacaliforniana contemporánea: El punto de vista femenino". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. Coords. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. Vol. 2. México: El Colegio de México y El Colegio de la Frontera Norte. 177-87.