

Juntas podemos reflexionar: Un acercamiento a la investigación, la crítica literaria y el diálogo

Comité Editorial
Universidad Autónoma de Aguascalientes
revistamarmorea@correo.uaa.mx

Ximena Gómez Goyzueta es licenciada en Letras Hispánicas, maestra en Filología Hispánica del Medioevo al Siglo XVIII Hispánico y Novohispánico, ambos grados otorgados por la Universidad Autónoma Metropolitana, con un doctorado en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, adscrita al departamento de Letras del Centro de las Artes y la Cultura, en el área de Literatura. Sus materias de especialidad son la Literatura de la Edad Media, Literatura de los Siglos de Oro, al igual que Teatro y Artes Escénicas desde un enfoque literario.

Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores dentro de la categoría de investigadores de Nivel 1, además de poseer perfil deseable PRODEP. Forma parte del Cuerpo Académico de Estudios Lingüísticos y Literarios, el Cuerpo Académico de Estudios y Producción de Arte, Imagen y Sonido, así como al Grupo Colegiado de este último, Arte, Memoria y Feminismo. Como docente, ha asesorado estudiantes de los tres niveles de educación superior en su elaboración de tesinas y tesis. En su trayectoria como investigadora cuenta con más de 25 publicaciones académicas

en revistas nacionales e internacionales, y en la actualidad continúa desarrollando conocimiento con diversos proyectos de investigación.

Entrevistadora: Buenas tardes, doctora. Muchas gracias por aceptar la entrevista con nuestra revista, estamos muy agradecidas de tenerla como entrevistada en este número sobre su proyecto “Diálogos: Teatro y vida de mujeres en situaciones de violencia en tres momentos de Iberoamérica: *Yerma* de Federico García Lorca, *Andarse por las ramas* de Elena Garro y *El Despojamiento* de Griselda Gambaro”.

Dra. Ximena Gómez Goyzueta: Muchas gracias a ustedes. Buenas tardes. Me honra que hayan pensado en mí para hacer la entrevista.

¿Cómo es que nace este proyecto? ¿Cuál fue la inspiración y el objetivo?

Bueno, el proyecto tiene como dos vertientes de nacimiento: Una, pues desde muy joven, incluso antes de entrar a la universidad, yo estudié teatro. El teatro me gustaba mucho. No pude entrar a la carrera de teatro en la UNAM y por eso me metí a letras, pero el teatro es algo que siempre me ha gustado; y que en mi trayectoria académica he estudiado desde el ámbito de los estudios literarios, no tanto desde los estudios teatrales, es decir, he estudiado teatro como literatura, entonces un primer origen es ese. Y el otro tiene que ver con que fui tutora de una tesis doctoral de la dra. Ana Margarita Castillo Rodríguez, quien egresó del doctorado interinstitucional en Arte y Cultura el año pasado. Ella, además de que es profesora de acá de artes escénicas, es practicante de *teatros comunitarios*, un tipo de teatro que le llaman *teatros de participación*, o unas formas teatrales que les llaman así, y dentro de estos teatros de participación ella trabaja con el *teatro de las personas oprimidas*. Entonces el contacto con su trabajo, con su tesis... Yo ya conocía el teatro de las personas oprimidas, pero no a profundidad y lo conocí a través de su tesis doctoral. Y, bueno, la tercera razón, que no la mencioné, pues es por mi condición de ser mujer en una sociedad en la que las mujeres todavía vivimos muchas formas de desigualdad, producto de lo que llaman el patriarcado y de nuestras ubicaciones

geográficas, unas más, unas menos, pero todas somos atravesadas por esta cultura del patriarcado que pues, en occidente se remonta hasta los griegos, al menos. ¿No? Entonces, por esas tres razones: por mi gusto por el teatro, porque ya llevó un tiempo trabajando desde la crítica literaria con el teatro; porque dirigí recientemente este proyecto y me fascinó, me gustó muchísimo; y, por una reflexión propia, que puede ser personal, pero cuando la pones en contacto con lo que les pasa a otras mujeres, te das cuenta de que ya no es tan personal, fue que tuve la inquietud de desarrollar este proyecto.

¿Cómo fue el proceso de selección de las obras de teatro que revisa en su estudio?

Sí, bueno, pensé en obras que pusieran de relieve situaciones en las que las mujeres, por el hecho de ser mujeres en relación con la cultura patriarcal, que no es igual en todos lados, fueran afectadas en lo que llamo sus *universos socio-dramáticos*, en relación a sus destinos o a sus condiciones de vida. El universo socio-dramático, que no es un concepto que yo haya acuñado, más bien es un concepto propio de los estudios de crítica literaria, crítica teatral, es eso que en la obra de teatro construye sus propias reglas sociales: qué papel ocupa un personaje femenino, qué papel ocupa un personaje masculino, cuáles son las reglas sociales y políticas que determinan las relaciones entre los personajes y cómo ello en un momento dado genera un conflicto dramático que se resuelve de una manera trágica; por ejemplo, en el caso de *Yerma*, o, pues, desafortunada, en el caso de Titina en *Andarse por las Ramas*, o en el caso del personaje de La Negra en este monólogo de Griselda Gambaro que se llama *El Despojamiento*. Entonces, pues pensando un poco en encontrar esas circunstancias fue que elegí estas obras. En el caso de *Yerma*, hablamos de que la tragedia de *Yerma* ocurre porque ella quiere ser madre, no puede ser madre, parece que la razón la deposita en su esposo y ante este deseo irracional que tiene asesina a su esposo. En el caso de Titina, ella es parte de una familia convencional, ella es la esposa de Don Fernando de las Siete y Cinco y la mamá de Polito, y, pues ella tiene un comportamiento no convencional con el que contagia también a Polito y el padre de familia, Don Fernando de las Siete y Cinco, no la

tolera, no lo tolera, y la echa de la casa. Y en el caso de La Negra, que es una mujer que mientras está esperando una audición para una obra de teatro, tiene un monólogo; pues lo que nos enteramos a través del monólogo es que es una mujer ya de edad madura, no sé, tal vez una mujer de cincuenta, cincuenta y cinco años, que mientras está esperando habla de su situación actual como actriz vieja, que ya no puede representar los papeles de mujer bella e inocente que representaba cuando era joven, y cómo ello afecta su autoestima; y de repente salen las relaciones con su esposo, y nos enteramos de que su esposo la golpea, la maltrata, la violenta en términos generales. Entonces, pensé en obras que pusieran a mujeres en situaciones desafortunadas o trágicas por el hecho de ser mujer en un sistema patriarcal. Y también pensé en obras donde esas representaciones, esos universos socio-dramáticos, fueran cercanos a nuestras vidas. O sea, no pensé en grandes héroes trágicos. En la dama de las camelias, en los personajes femeninos de la tragedia griega. Sino en mujeres con las que más o menos nos pudiéramos identificar en nuestras vidas cotidianas, con historias sencillas, con situaciones de dificultad, de violencia, pues bien, cotidianas; para que, en un momento dado, pudiéramos hacer una comparación implícita, no explícita, entre sus universos socio-dramáticos, sus destinos de sus universos socio-dramáticos y los destinos que las mujeres de la vida real tenemos en situaciones de este tipo.

¿Cómo se relacionan las tres obras con las estéticas de los teatros de las personas oprimidas?

Sí, bueno, algo que quiero añadir para terminar, y un poco tal vez para ayudar con esta pregunta, es que también situé las obras en el siglo XX, para que estuvieran más cercanas a nosotras, un poco porque, pues la mayor parte de mi vida la he vivido en el siglo XX (risas). Soy una mujer más del siglo XX que del siglo XXI, aunque sea a finales del siglo XX. Y además, en el contexto latinoamericano, que es un contexto afín a la cultura mexicana, a nuestra propia cultura, y eso me permite escoger obras de personajes de la vida cotidiana y no de grandes héroes. Y, bueno, las obras en realidad no se relacionan con el teatro de las personas oprimidas. El teatro de las personas oprimidas

es un sistema teatral que se define en teoría y en la praxis por una dramaturgia propia. En el teatro de las personas oprimidas la obra de teatro se hace en el aquí y el ahora de la representación escénica con las personas de la comunidad a la que se llega. Son las historias de las personas de la comunidad a la que llegan, digamos, los actores, las que proporcionan sus historias para que estas se lleven a la acción dramática y, en todo caso, para que esas mismas personas de la comunidad las representen. En ese sentido, no hay una relación, porque estas tres obras son dramaturgias totalmente ficcionales, y cuyas intenciones tampoco se relacionan deliberadamente, por parte de sus autores, con las intenciones del teatro de las personas oprimidas; porque el teatro de las personas oprimidas es un tipo de arte que tiene un posicionamiento político y un posicionamiento social abierto, por eso se hace a partir de las historias de las personas que lo espectan, pero que, en todo caso, pueden representarla. Por eso en el teatro de las personas oprimidas al espectador se le llama *espectador*, porque la intención es que, en esta miradasocial y política, pase de ser un espectador “pasivo” que llega al teatro, se sienta y contempla el universo ficticio socio-dramático que se le presenta, con el que se identifica, si pensamos en los términos aristotélicos, a través de la compasión y el temor, siente empatía por las relaciones ficticias dramáticas que se presentan ahí y a través de la catarsis sale liberado de sus propias acciones. En ese sentido, el creador, o el que conforma este sistema, que es Augusto Boal, se da cuenta en su trayectoria como hombre de teatro de que hacer un teatro de corte político-social que no le sirve a las personas no sirve para nada, porque las personas tienen problemas. Él va a ciertas comunidades a hacer representaciones de obras con contenido social, con contenido político, en un momento en el que todavía no propone la idea del espectador, y por ejemplo, los campesinos le dicen: “bueno, sí está bonito, pero ¿y nos vas a ayudar con los problemas que tenemos con el patrón?”; y ahí es cuando decía, “pues sí, no les sirve para nada”. Entonces, más bien, lo que tenemos que hacer, es utilizar el teatro como un medio para que a través de que las personas representen sus propios conflictos y en esa representación traten de darles una solución comunitaria, el teatro sirva como una especie de ensayo, dice Boal,

de la revolución, es decir, de la transformación, en el contexto de las situaciones de opresor-oprimido. ¿No? En este sentido, pues, las obras que escogí no tienen nada que ver con esta modalidad, esta intención abierta y deliberadamente de corte social, político y transformador. Pero ese no es un problema. Bueno, sí y no (risas). El problema es de carácter metodológico. A mí se me ocurrió poner en relación estas dramaturgias con las técnicas del teatro de las personas oprimidas a partir del reconocimiento de que el papel que ocupan los personajes femeninos en estas obras, en estos universos socio-dramáticos, es el papel de las oprimidas, en relación a la opresión que viene del patriarcado, que en todo caso viene de personajes masculinos. Pero no nada más de personajes masculinos, porque, pues sabemos que el patriarcado es un sistema cultural que no nada más encarnan los hombres para oprimir a las mujeres, también las mujeres lo encarnamos, ocupamos los roles que el patriarcado nos designa. Entonces, a partir de identificar a estos personajes femeninos como personajes oprimidos con un sistema opresor, en este caso patriarcal, pensé en la posibilidad de acercarme con mujeres que han sido víctimas de violencia por el hecho de ser mujer y hacer con ellas un ejercicio de reflexión crítica sobre estos universos dramáticos que son tan cercanos a nuestras vidas cotidianas; reflexionar sobre los porqués de que Yerma lleve a un extremo su deseo de ser madre de modo que asesine a su marido, y eso a su vez la condene a ella a la muerte, a una muerte simbólica y en todo caso a una muerte física; cuáles son las razones que llevan a Titina a que sea echada de su casa; o que La Negra se sienta tan insegura entre que su esposo la golpea y que ya no es una mujer joven esperando conseguir un trabajo. Pensé que podíamos reflexionar en un diálogo con mujeres que han sido víctimas de violencia y que por esa razón están en una situación complicada. Por ejemplo, bueno, la población en la que pensé es en mujeres que están albergadas, anónimamente, por estas razones. No es que ellas sean el sujeto idóneo, pero si algo hay en común entre ellas y nosotras, es que más o menos, todas hemos sido atravesadas por la violencia; y por tipos de violencia que se representan en estas obras. Pensé en que juntas podíamos reflexionar sobre los porqués de estas situaciones y, utilizando las técnicas

del teatro del oprimido para identificar las opresiones y para buscar caminos para revertirlas, transformar las realidades de los personajes ficticios e imaginar otros finales. Por eso digo que no compararemos nuestras violencias con las violencias de los personajes ficticios abiertamente. Sin embargo, el proceso de reflexión nos puede llevar a reflexionar íntimamente sobre nuestras propias violencias, y, en todo caso, si alguien lo quiere verbalizar, pues verbalizarlo. O sea, no están relacionadas, porque vienen de contextos de producción artística distintos, pero temáticamente sí que lo están y el engarce para relacionarlas es esta propuesta de praxis.

¿Cómo considera que la representación de la mujer en el arte y la literatura ha cambiado desde la publicación de la última obra de su investigación?

A lo mejor no puedo responder con precisión la pregunta porque yo más bien leo literatura antigua (risas), o en todo caso literatura del siglo XX para atrás. No estoy al tanto de la última literatura. Bueno, sí he leído poetas mujeres que están vivas, algunas colegas de aquí de la universidad que escriben, como la dra. Ilse Díaz Márquez o la mtra. Paloma Mora, también he leído en las redes, por internet, por ejemplo, en blogs o cosas así, poesía de mujeres más maduras, pero también de mujeres jóvenes que están entre los treinta y los treinta y cinco. Yo creo que es lo que he leído sobre todo de la literatura a partir del siglo XXI. En cuanto a narrativa y a teatro no estoy al tanto. Pero un poco los he leído a través de la crítica literaria, tal vez, ¿no? Y de la teoría, también. Y, bueno, al menos en poesía, en la poesía femenina del siglo XX, yo conozco sobre todo la poesía femenina latinoamericana. Hablando del problema de ser mujer, el posicionamiento de las poetas es de reclamo hacia los hombres por no considerarlas más que a través de eso que en un momento dado piensan los hombres que somos las mujeres, un universo de sentimientos y emociones al cual ellos no pueden acceder. Entonces creo que las voces de la poesía, estoy generalizando, por supuesto, las voces de la poesía en el siglo XX tienen un reclamo un poco en ese sentido, en la poesía latinoamericana, y una postura de distanciamiento respecto de esa mirada. Y lo que veo en la poesía del siglo XXI, en la poesía femeni-

na, es que a veces se habla de eso y el reclamo sigue, y el distanciamiento ya plantea una postura más libre por parte de las voces femeninas. Una libertad que implica que la mujer puede hacer, decir y pensar lo que ella quiera, cómo ella quiere y con quién ella quiera. Puede ser hombre o puede ser mujer, o puede ser alguien que podríamos identificar con el pronombre *elle*. Puede haber reclamo, puede haber distancia, pero lo que sin duda hay es una posición de plena libertad respecto de la sumisión de su condición de género, independientemente de si es una poeta heterosexual, o asumida, pues, más bien, si es una poeta heterosexual o es más bien una poeta de género no binario, la asunción es de plena libertad, eso sí lo puedo identificar. En ese sentido, algo que hay en el proyecto y que hace que en su primera parte sea un proyecto de investigación y crítica literaria para llegar a la segunda parte que es la de la implementación es que la metodología que estoy planteando la planteé desde analizar a las obras, a cada una de estas obras, desde su contexto histórico, pero no desde la historia general, sino desde la historia de las mujeres, justamente para ver cómo en qué medida esos universos socio-dramáticos se relacionan con los sucesos que estaban ocurriendo en torno a la historia de las mujeres. Y la intención, en primer lugar, para ver si hay una posición crítica por parte del dramaturgo, independientemente de que ya dijimos que son dramaturgias que no se relacionan con el teatro de las personas oprimidas, y en todos los casos la hay. Leí, por ejemplo, una entrevista que le hacen a Lorca y le preguntan: “¿Por qué en su teatro está como lugar común o motivo recurrente la figura femenina en conflicto con su sexualidad, con las reglas sociales que inhiben, reprimen, silencian, castigan su sexualidad, por el hecho de ser mujer?”. Y Lorca no responde, tal vez, lo que el entrevistador hubiera querido que le respondiera: que tiene, por ejemplo, una posición de denuncia y de apoyo a las mujeres en su condición de oprimidas, entonces, que está haciendo un teatro de denuncia. No, no. No responde eso, cosa que me parece natural, porque Lorca era un poeta. Él dice: “Bueno, es que la mujer es una fuerza de la naturaleza, y como tal, tiene un sinnúmero de posibilidades para ser encarnada o poetizada en estos universos dramáticos, que a mí me interesan, me gustan”, esa es la propuesta que da.

Y, bueno, como fuerza de la naturaleza, por ejemplo, Yerma, si bien su comportamiento ante la necesidad de tener un hijo está en consonancia con el mandato patriarcal de que la realización de la mujer está en tener hijos, al mismo tiempo se rebela cuando se opone, por otro lado, al mandato patriarcal de que tiene que hacer y decir absolutamente todo lo que su marido le diga, porque termina asesinandolo. Ahí tenemos un personaje en conflicto, entre la sujeción y la rebeldía. Y cuando lo contrastamos con la historia vemos que Yerma se estrena en el contexto de la segunda república española, que está permeada por todas las ideologías que se oponen a este conservadurismo religioso y monárquico español que lleva instalado desde la Edad Media; entonces tenemos mujeres comunistas, mujeres socialistas, mujeres anarquistas que están reclamando los derechos de la mujer. Hay una correspondencia entre esa situación crítica que pone en ese lugar a Yerma y un contexto social que, desde la historia de las mujeres, reclama la liberación de la mujer. Y un poco pasa lo mismo con *Andarse por las ramas* y con *El Despojamiento*: en el México de medio siglo, que es cuando estrena *Andarse por las ramas*, creo que es el 1943, y *El Despojamiento* se estrena hasta los años 80 en Francia, pero la obra es compuesta en los años 70, un poco antes de la dictadura más feroz que padece Argentina y en un contexto igual de derechos de las mujeres, de feminismos, de los derechos sexuales de la mujer, del derecho al voto. Todas están en relación con una historia de las mujeres en la que las mujeres están exigiendo la transformación de sus condiciones de vida y una posición horizontal equitativa. Entonces, si en unos contextos en los que el patriarcado estaba tan fuerte, en un contexto como el de nosotros en donde ya muchos derechos han sido adquiridos y hay muchas mejores posibilidades de vida, ¿cómo podríamos imaginar que eso que no se resolvía en esas obras se pudiera resolver a la luz de nuestra propia historia, de nuestro contexto? La primera parte es una parte de investigación, análisis y crítica de las obras en relación con la historia de las mujeres para ver la relación entre la representación y la historia; y eso va a servir para simplemente confirmar que los contextos nos dan las posibilidades para transformar las situaciones, y que la literatura es una forma, un vehículo, que nos puede dar las posibilidades de

imaginar que podemos transformar una realidad hostil desde el punto de vista de la violencia de género en un sistema patriarcal.

¿Por qué considera pertinente llevar los temas de su investigación fuera del papel e insertarlo en la sociedad para establecer un diálogo?

Pues porque si no lo hacemos así, lo que hacemos no tiene sentido. El ámbito de la academia es un ámbito cerrado. La socialización o los resultados de lo que hacemos normalmente se hace en congresos, en coloquios, organizados por los académicos y para los académicos. Pero, ¿qué sentido tiene poner en evidencia esto en un contexto en el que las mujeres que estamos aquí ciertamente tenemos privilegios, que las mujeres con las que yo voy a establecer este diálogo, si ellas me lo permiten, son las que lo están padeciendo? Recuerdo, por ejemplo, sobre el anarquismo, hay un teórico de la anarquía que se apellida Proudhon, y, pues, él mismo dice: “Bueno, yo no soy un anarquista. Yo hablo del anarquismo, pero el anarquista es el que se está dejando la piel combatiendo un sistema opresor, un sistema destructor, un sistema que todo el tiempo le está chupando la sangre, que no tiene otra forma de combatirlo más que a través de su propia piel”. Entonces, ¿qué sentido tiene que haya un constructo teórico cuando ese constructo teórico solo lo planteamos para discutir entre nosotros, a nivel de puras especulaciones? ¿No? Que un poco, ese es uno de los, no sé si llamarlo problema, a los que nos enfrentamos en la crítica literaria. Porque yo estoy haciendo un proyecto inusual para la crítica literaria, y eso de algún modo me lo permite el teatro, la naturaleza del teatro, que es una praxis. Pero en la crítica literaria, por ejemplo, cuando la hacemos de la forma de una obra de teatro, o el análisis de un personaje, o de un poema, o de una novela, ¿cómo le damos a eso, lo que llaman ahora, que son los indicadores de que lo que estamos haciendo desde los estudios literarios es útil, un impacto social? Desde la crítica literaria, es decir, desde la investigación, el análisis y la crítica de los textos literarios el asunto es más bien cualitativo y se resuelve sobre todo en pláticas de divulgación. Y con eso no quiero decir necesariamente que la literatura se queda corta, o que en todo caso la crítica literaria

se queda corta. ¿Por qué? Pues porque la literatura tiene una naturaleza, la literatura está escrita, y se lee, y se escribe sobre ella; y ciertamente vivimos en un sistema social, político y económico que no privilegia un modo de relacionarse como realidad, y que, en todo caso, no parece útil. No es necesariamente así. Hay que hacer un esfuerzo más que nunca por llevar lo que estamos haciendo en la crítica literaria a la socialización con las personas, para que las personas discutan con nosotros, para que expresen sus acuerdos, sus desacuerdos, y para que les permitan reflexionar. En todo caso, ver en la literatura una posibilidad para reflexionar sobre nuestras condiciones de vida, ¿no? Entonces, por esa razón, la perspectiva que elegí, pues, es idónea porque tiene que ver con la propia naturaleza del teatro. La encausé desde la naturaleza del teatro que es la de la praxis, porque el diálogo con las mujeres, o sea, no, no vamos a leer las obras y luego vamos a discutir sobre las obras: la idea es que juntas intervengamos los textos en un proceso a medio camino entre una lectura dramatizada, que hagamos entre todas, y una dramaturgia. Vamos a intervenir los textos para cambiar los destinos de los personajes. No vamos a hacer crítica literaria sobre las obras. Por eso estoy hablando de praxis teatral, no vamos a representar las obras, pero sí vamos a hacer una co-creación de manera que intervengamos los textos y modifiquemos el destino final de los personajes femeninos, y, en todo caso, de los personajes masculinos. El proyecto, en ese sentido, desde el punto de vista del impacto social, se sostiene por sí mismo. Pero que yo lo esté ideando así no garantiza nada, porque algo que no he hecho es entrar en contacto con el albergue, proponerles el proyecto, y luego tengo que entrar en un proceso de confianza con las mujeres, para empezar, a ver si les interesa. Y todo eso depende de mí, depende de cómo me posiciono, si les gusta, si les mueve. Y nunca, en ningún sentido llegar y decirles: “Esto es lo que yo les voy a enseñar”; más bien, vamos a hablar de nosotras a través de los textos. Porque si no, lo que estamos haciendo se queda entre mujeres privilegiadas; lo que no significa que en el contexto del privilegio no nos veamos atravesadas por situaciones de violencia, pero la diferencia entre esas mujeres que están allí y nosotras es que nosotras tenemos muchas más he-

ramientas, por nuestra situación de privilegio, que ellas, por eso están ahí confinadas.

¿Qué papel cree que deban jugar la literatura y las personas inmersas en el mundo literario en la actualidad en la lucha de los feminismos de Iberoamérica?

Bueno, yo no me autoproclamo como feminista, así como una militante, como alguien que todo el trabajo que hace, por ejemplo, en este ámbito académico y en mi vida cotidiana, no me posiciono como una feminista. Pero estoy haciendo un proyecto que definitivamente tiene que ver con la violencia de género, en este caso, con la violencia hacia la mujer por ser mujer, y que necesariamente me lleva a tener una implicación desde el feminismo, eso es innegable, no podría ser de otra manera. En ese sentido, pues la propia literatura me dio las claves para poder entender que lo tenía que hacer desde allí. En el caso de Lorca, pues no podemos decir que era feminista, incluso por lo que él mismo dice; aunque, bueno, pues un escritor siempre es un escritor, entonces sus respuestas no necesariamente significan la verdad, pero sí su verdad. No es un feminista, pero definitivamente es un escritor que entiende muy bien el mundo femenino, y el movimiento interior de las mujeres, la motivación de las mujeres, y los puede poner en crisis. Eso nos lleva a otro problema, anterior a Lorca, que es que hasta, bueno no hasta el siglo XVII, desde antes las mujeres escribían, en Occidente tenemos a Safo. Pero, ciertamente la historia de la literatura occidental es una historia de literatura escrita por hombres. También hay mujeres, conforme pasan los siglos cada vez más mujeres, pero al ser la mayor parte de la literatura escrita por los hombres, cuando hay personajes femeninos en literatura escrita por hombres, ellos están imitando la voz de las mujeres, están hablando por nosotras; también Lorca habla por nosotras. Entonces esto es un problema. ¿Por qué es un problema? Porque no hay nadie mejor que nosotras para hablar de nuestra propia experiencia, en este caso, desde la literatura. En el caso de Helena Garro, ella nunca se autoproclamó feminista, pero hay una serie de marcas en su obra que nos permiten observar a la mujer restringida, coaccionada por un sistema patriarcal. Entonces la propia

literatura da las marcas para poder desde ella ver la representación de la violencia hacia la mujer. Desde el arte, pero también hay unos contextos históricos muy específicos y unas representaciones que todavía nos mueven. En ese sentido, sin duda, el arte y la literatura son un medio y un fin por excelencia para, a través de ellos, reconocer cómo las mujeres nos hemos movido, nos hemos modificado, nos hemos transformado a lo largo de la historia para ser plenamente dueñas de nuestra propia vida. En ese sentido, pues, la literatura juega un papel fundamental en la liberación de la mujer, en el hecho de que la mujer pueda hacer y decir por sí misma qué quiere, cómo lo quiere, cuándo, dónde, y hacerlo; no solo pedirlo, sino hacerlo. Por otro lado, bueno, yo trabajo también estudios antiguos, y en algún momento en el contexto de mi tesis doctoral, hice una investigación sobre el desarrollo de los personajes femeninos en el teatro, desde la tradición hispánica, remontándome al teatro romano, al teatro antiguo en la llamada *comedia paliata*, que es la comedia humana, la comedia de Plauto y Terencio; entonces, tomé a los personajes femeninos, que son llamados personajes tipos, o sea que tienen características, digamos, fijas: la prostituta, la madre, la criada, la doncella. Traté de hacer un recorrido en el que observé cómo desde el teatro romano hasta el teatro español del Siglo de Oro los personajes se fueron modificando, de manera que adquirieron características más complejas. De modo que, incluso en el Teatro Romano, incluso tenemos una obra de Plauto que se llama *Casina*: Casina es una mujer que se va a casar, pero Casina nunca sale en la obra, ni siquiera habla; y en el teatro del Siglo de Oro ya tenemos a las damas haciéndose cargo de sus propios destinos, dentro del contexto del sistema patriarcal. Lo que pasa en el teatro del Siglo de Oro es que las damas van en busca de la pérdida de su honra, significa haber perdido la virginidad por tener relaciones sexuales, a veces en un contexto trágico y a veces en un contexto de placer, y lo que hacen es mover las reglas del juego, de manera que al final, su honra mancillada se vea recuperada o se casen con ellas, pero no dejan de estar en un sistema patriarcal. ¿Por qué? Pues, porque históricamente así era la vida en aquel entonces, hay que ubicarlas en su contexto; pero, además son obras escritas por hombres y eso también tiene un papel importante

allí. Todas esas coordenadas históricas nos permiten ver cómo, si bien, las características de los personajes femeninos cambian de peor a mejor, no dejan de ser imitadas por las voces masculinas. Hasta un cierto momento en el que eso deja de suceder, y entonces las connotaciones de la literatura cambian, y la importancia de la literatura en relación con la vida es fundamental para poder comprender estos procesos, asumir una posición crítica y, en todo caso, pensar en otras posibilidades de vida que la literatura idea.

Entrevistadora: Muchas gracias, doctora. Sin duda es un proyecto muy interesante. Le agradecemos que lo comparta con nosotras.

Dra. Ximena Gómez Goyzueta: Interesante, pero complicado. La verdad tengo muchas expectativas sobre cómo va a desarrollarse la implementación, no tengo la menor idea de lo que va a pasar. Pero bueno, ya les contaré, después de que haya pasado, qué tal me fue.

Entrevistadora: Muchísimas gracias, le deseamos mucho éxito y estaremos al pendiente de los avances.