

María Irene Fornés: dramaturgia cubana en Estados Unidos

Inés CUENCA AGUILAR. Universidad de Málaga

Junto a Dolores Prida y Ana María Simó, María Irene Fornés es una de las dramaturgas cubanas que en los últimos años ha contribuido al llamado renacimiento del teatro hispano en Estados Unidos.

Nacida en 1930 en La Habana, vivió durante quince años en un país de gran inestabilidad política. En este contexto, Fornés recibió muy poca formación educativa. Tal y como se refleja en su biografía, su padre, un funcionario opuesto a la enseñanza oficial, decidió educar él mismo a sus seis hijos e inculcarles el interés por la cultura y las letras (Robinson, 1989, 309-314). Tras su muerte en 1945, Fornés, su madre y una hermana emigran a Nueva York. Tras dos años de continuo trabajo en fábricas, oficinas y bares, empezó a conocer el entorno bohemio de Greenwich Village, recibiendo clases de pintura en cursos nocturnos pagados con sus ahorros.

A los veintitrés años se marcha a París, donde vive y trabaja de esta afición, pero es entonces cuando descubre que la pasión de su vida no es otra que el teatro.

Al volver a Nueva York se funden dos experiencias decisivas: los recuerdos de las representaciones teatrales a las que asistió en París, especialmente *Esperando a Godot*, y la amistad con la actual novelista y directora teatral Susan Sontag.

Fornés se inició en la escritura traduciendo cartas de sus antepasados que se había llevado de Cuba, en las cuales se reconstruía sus vidas. Precisamente, su trayectoria artística se inicia con una pieza escrita en español, *La viuda* (1961), basada en cartas de su tía abuela. No es éste el único caso en el que sus raíces cubanas van a tener resonancias en su obra. El libreto de la ópera *Balseros*, escrito por Fornés en inglés y en español en 1996, está basado en veinticinco entrevistas con balseros cubanos que huyeron del régimen castrista en busca de libertad en Estados Unidos.

Para comprender la evolución artística de esta autora dramática debemos volver a sus primeras piezas, mayoritariamente de un sólo acto, musicales, y vinculadas al teatro del absurdo. Muchas de ellas expresaban además una actitud irónica hacia ciertos mitos americanos como el éxito económico o el amor verdadero.

Es en esta época cuando las obras de esta dramaturga autodidacta empiezan a representarse en el teatro *Off-off Broadway*, es decir, el extremo opuesto al teatro comercial de Broadway con una marcada inclinación a la puesta en escena de obras experimentales y de vanguardia.

Durante los años setenta, especialmente con la obra *Fefu and her Friends* (1977), Fornés empieza a escribir sobre temáticas menos despreocupadas que en la etapa anterior retratándose, con frecuencia, el aislamiento y la angustia experimentada por las mujeres a lo largo de los siglos.

Ya en los 80, a esta misma temática se va incorporando cada vez más el tema de la violencia contra las mujeres, así como las contradicciones y abusos del poder político-militar en la América Latina. Curiosamente, se ha vinculado esta etapa de su trayectoria artística con un descenso de popularidad. De hecho, Fornés lleva más de tres décadas escribiendo, dirigiendo y produciendo piezas ganadoras de ocho premios Obies, además de recibir otros reconocimientos. Sin embargo, aún sigue siendo ignorada tanto en el teatro comercial como por parte de la prensa y los académicos no vinculados ni al feminismo ni al teatro de vanguardia.

Por todo ello, resulta necesario reconocer las aportaciones que esta voz femenina ha hecho a la dramaturgia y dirección teatral, terreno que, hasta no hace muchos años, ha estado completamente vedado a las mujeres. Para conseguir este propósito, vamos a analizar dos piezas que exploran dos temas fundamentales en la obra fornesiana: la búsqueda de identidad de la mujer hispana y el abuso político y sexual.

El primero de estos temas se desarrolla en *Sarita*, pieza que fue producida por vez primera en enero de 1984 en INTAR (International Arts Relations) en el Centro Cultural Hispánico de Nueva York, al que Fornés ha estado vinculada durante años, dirigiendo obras y organizando talleres de composición dramática para escritores menos privilegiados, pertenecientes a minorías étnicas.

En esta producción, *Sarita* fue dirigida por la propia Fornés, para quien es fundamental responsabilizarse de la dirección de sus propias obras, pues es ella quien mejor conoce los matices interpretativos. Por ello, le resulta paradójico que algunos críticos rechacen su labor como directora atendiendo al razonamiento contrario: "I just received an award for directing, but people still say to me, "Imagine what your play would have been like if it had been directed by someone else. You would have had an objective eye.'" (Betsko & Koenig, 1987, 159). Para Fornés hay dos razones que explican este rechazo: la primera, que existe un patriarcado aún dominante en el mundo teatral, que considera que una mujer no es capaz de "dar órdenes": "I do think it's more difficult for women directors than male directors. First of all, a producer has to believe that as a director, you will be in charge, that you will be able to control the cast, the crew, the production." (Betsko & Koenig, 1987, 160). La segunda razón es la discriminación de los dramaturgos por parte de

los directores, quienes no aceptan su colaboración por creer que conocen las obras mejor que sus autores.

Una vez hecho este inciso, iniciamos el análisis de *Sarita*. En primer lugar, la pieza responde a una estructura externa bastante simétrica estando compuesta de diez actos que se subdividen en diez escenas cortas cada uno. Dichas escenas van precedidas de una fecha y un título que anticipa su contenido, y en ellas se hallan inmersas una serie de canciones escritas por Fornés, inspirada en las películas de los años 30 y 40, ya que según ha declarado la propia autora: "It is theatrically beautiful and useful to represent harmony and to let the audience rest a while" (Chaudhuri, 1996, 105).

El marco temporal en el que transcurre la historia abarca el período comprendido entre 1939 y 1947, ocho años en la vida trágica de su heroína epónima, una joven de origen hispano que vive sumergida en un mundo limitado por la pobreza, la ignorancia y las contradicciones experimentadas por los inmigrantes que han de navegar entre dos culturas y dos lenguas, lo que dificulta su integración y evolución social.

Tal y como expone Maida Watson en su artículo "The Search for Identity in the Theater of Three Cuban American Female Dramatists", aunque *Sarita* se sitúa a principios de los años cuarenta, y el exilio poscastrista no se menciona, sin embargo, uno de los personajes, Fernando, expresa la nostalgia e idealización del pasado, hecho que vincula esta obra al teatro del exilio cubano (1991, 193). Así, Fernando explica: "I thought of my island -which was beautiful and peaceful... In my island nothing bad ever happened" (Fornés, 1986, 128). No obstante, este recuerdo de Cuba debe ser borrado por los inmigrantes "if they want to be assimilated into the dominant North American culture" (Watson, 1991, 193). Por ello, Fernando continúa diciendo: "Then it happened that I didn't think of my island anymore. I thought of the people here. That's how I became an American" (128).

Lejos de la paz interior que pueden encontrar las primeras generaciones de inmigrantes en su recuerdo, sus hijos, como Sarita, se hallan inmersos en un contexto ajeno a sus raíces, en este caso el Bronx Sur, símbolo de la mayor pobreza y violencia urbana de la ciudad de Nueva York.

El conflicto de Sarita, al igual que el de su madre Fela, es el de sucumbir a la pasión por un hombre, en detrimento del desarrollo de sus propias capacidades intelectuales. Sin embargo, observamos una progresión importante entre Fela y su hija, aunque sólo sea a nivel espiritual. Ambas son madres solteras, pero Fela aún vive dominada por la presión social y el estigma, intentando convencer a su hija de que, en tales circunstancias, no le queda más alternativa que casarse. Para ello, intenta apañar el problema buscándole marido, aunque sea su anciano inquilino, Fernando. La respuesta de Sarita no se hace esperar y nos sorprende diciendo: "I

have other plans... I'm going to law school." (103). Sin embargo, sus aspiraciones se ven rápidamente truncadas por dos razones obvias: las dificultades económicas y la incomprensión de su madre y Fernando, para quienes si ya ser mujer supone resignarse a una formación inferior a la del hombre, ahora con su precoz embarazo, a los catorce años, ha puesto punto y final a la posibilidad de dar un giro a su vida, pues éstos se cuestionan: ¿qué alternativas le quedan a una mujer que ha perdido "la honra", y que para colmo ha de alimentar sola a un hijo?

SARITA: I don't want to get married. I am going to school.

FERNANDO: You can't go to school anymore.

SARITA: Why not?

FERNANDO: Because you are pregnant and you should be ashamed of yourself.

SARITA: I'm going to law school to be a lawyer.

FERNANDO: That's for men.

SARITA: So what, I'll study medicine.

FERNANDO: You can't.

SARITA: Why?

FERNANDO: You have to start when you're little. [...]

And how are you going to study? That takes money.

SARITA: It does? I won't study then. (102)

Puesto que a Sarita se le cierra un camino decisivo en este diálogo, recurre a una segunda solución: "I'll go to work and support my kid" (103). Aunque estas palabras estén cargadas de una enorme determinación y desafío ante el convencionalismo social sugerido por Fela, Sarita manifiesta su inmadurez al obligar a su madre y a Fernando a cuidar de su hijo, al que abandona dos años más tarde para volver con su primer amor Julio, el arquetipo de amante infiel y posesivo que durante años explota a las mujeres económica y sexualmente aniquilando su identidad.

A partir de este momento, se inicia una nueva etapa en la vida de la protagonista, ocupando un espacio independiente dentro del escenario, una cocina superpuesta a la sala de estar de Fela, incrustada en un hueco de la pared. Este nuevo espacio nos ayuda a entender por separado las historias de la madre y la hija. Por un lado, Fela es un personaje pasivo, tal y como lo demuestra su canción "A Woman Like Me", en la escena cuarta, en la que se compadece de sí misma por ser abandonada por su primer y único amor y esperarlo durante toda una vida. Por tanto, Sarita intenta salir de este entorno monótono como alternativa a la pasividad de su madre. No obstante, el rumbo que toma vuelve a ser erróneo. La relación con Julio la traslada a un nuevo espacio, pero no por ello deja de vivir enclaustrada y desprovista de libertad.

Ante esta nueva situación, Sarita es consciente de que debe abandonar a

Julio, y para ello le escribe cartas en las que explica las razones que le obligan a separarse de él. Como explica Diane Lynn Moroff, "Sarita is attempting to use language—rather than any other element of spectacle...—to free herself from the particular bondage of her relationship with Julio" (1996, 86). La lectura, un elemento recurrente en las piezas de Fornés por su efecto teatral, nos permite conocer más a fondo al personaje, al describir en cada una de esas cartas, los abusos que el amante ha cometido contra ella. Sin embargo, desde la primera a la tercera, escrita un año después, no observamos ningún progreso en su relación. Esclavizada a Julio, lo único que se acrecienta es la autoinculpación, el desprecio y el odio hacia sí misma. "I have no respect for myself", "Here alone is like being in a grave" (107). En estas escenas observamos a un Julio completamente desinteresado por la lectura de esas cartas, siendo su única obsesión el sexo. Un aspecto destacado por ciertos críticos es la representación de la sensualidad y el deseo femenino, algo arriesgado, ya que "especially from a Latin American perspective, Fornes' interest in carnality of both women and men controverts cultural stereotypes of female chastity... and the resulting sexual double standard" (Bartolomucci, 1996, 37). No obstante, aunque la autora desafía el canon teatral más conservador mostrando escenas eróticas en las que la mujer "habla" de sexo, una segunda lectura nos permite, además, entrever una crítica implacable contra la prepotencia sexual masculina. Así lo explica la crítica teatral Jill Dolan, según la cual el tema fundamental de obras como *Sarita* es "the hopeless entrapment of women's desire [as they] struggle to fulfill themselves sexually or intellectually but are continually, brutally foiled by the controlling male desire and the legal, social superstructure by which it is legitimated" (1988, 108).

Tras la tercera carta, Sarita, desesperada, intenta suicidarse arrojándose desde el Empire State Building, pero un joven soldado americano, Mark, lo evita al tiempo que se enamora de ella. Mark le ofrecerá una vida alternativa a la opresión que ha estado sufriendo durante años. Sin embargo, el lugar elegido para este escena, el tipo de diálogo y las canciones románticas que la acompañan son deliberados clichés del cine y del teatro que, según Moroff, anticipan el fracaso de su futura relación. (1996, 88)

¿Qué lectura podemos dar a este hecho? Fundamentalmente que Fornés no está interesada en manipular la realidad con un cuento de hadas. Un personaje como Julio es obstinado y suele impedir que la víctima rehaga su vida. Sarita es para él una posesión, y así se lo advierte a Mark: "Not for you, and not for anyone" (107).

Asimismo, en su esfuerzo por crear personajes reales que, como en la vida misma, cometen errores y se contradicen, Sarita es infiel a Mark y sigue manteniendo relaciones sexuales con Julio, quien "viola" reiteradamente su voluntad. Esta violación, no física pero sí mental, denuncia un tipo de violencia tradicionalmente ignorada o trivializada por no ser visible, pero cuyas secuelas aniquilan tanto al personaje como la violencia física.

En la penúltima escena titulada "Death Scene", Sarita ha llegado al punto culminante de inestabilidad psicológica, visualizada por un escenario de proporciones no realistas, tal y como indican las acotaciones del texto al principio de la obra: "The ceiling is inordinately high. The doors are set two feet below the floor level" (Watson, 1991, 193).

La violencia verbal de Julio en esta escena, tratando abiertamente a Sarita como una prostituta, (le pide dinero a cambio de mantener su relación en secreto), desencadena el clímax de la obra: "You don't want me to tell Mark -you give me some money... Don't give me that lady stuff. I know you ain't no lady" (129).

Estas palabras provocan el acto violento final de Sarita, hecho que ya se presagiaba desde la primera escena en que Yeye, su compañera de colegio, lee su futuro en las cartas del tarot, incorporando ritos afro-cubanos que se van a reiterar a lo largo de la pieza. Sarita acaba, pues, con la vida de Julio apuñalándole. Perdida la cordura, le llama Papi, una alusión al padre que, al abandonarlas a ella y a su madre, produjo a su vez la inestabilidad emocional y económica en su contexto familiar, fundiéndose aquí la historia de Fela y su hija.

En la última escena, Sarita, a los 21 años, acaba en un hospital psiquiátrico. Obviamente, no es un final triunfal para este personaje. De hecho, como declara Susan Sontag en la introducción a una de las antologías de Fornés, ésta "is never in complicity with the brutality she depicts" (1986, 9). A diferencia de otros dramaturgos, como Sam Shepard, la violencia no se justifica. El asesinato de Julio sólo muestra que la violencia genera más violencia, pero no es una apología de ella. Aun así, podemos admitir que, al igual que otras obras de Fornés, como *Fefu and Her Friends*, este acto final es un símbolo "that can be read as an act of liberation where [the female character] chooses to kill that part of herself and all women who refuse to abandon their fear of men..." (Currier, 1991, 126).

Vinculada a *Sarita*, Fornés escribió y dirigió *The Conduct of Life*, pieza de un solo acto, compuesto de diecinueve escenas sin interrupción, que fue representada por primera vez en el Theater for the New City de Nueva York en febrero de 1985. Esta obra sigue teniendo un enfoque hispano, y nos presenta una visión brutal de la corrupción moral de un capitán latinoamericano, Orlando, cuyo trabajo consiste en torturar presos, sirviendo así a una dictadura político-militar de los años ochenta, aunque no se especifica cuál. Curiosamente, a Fornés se le ha reprochado escribir sobre este tema, y así lo manifiesta en una entrevista: "People think, what right does she have as a woman to be writing about military cruelty in Latin America?" (Stuart, 1985, 15). Sin embargo, su exposición del tema es enriquecedora, pues no sólo se denuncia la injusticia política, sino también, y vinculada a ella, la doméstica. En la esfera privada, la violencia de Orlando sigue estando presente: por un lado, el abuso sexual y el maltrato físico a una niña de doce años, Nena; por otro, la violencia, predominantemente psicológica, contra su mujer, Leticia, quien, asu-

miendo un papel maternal hacia él ["I raised him... He was a boy when I met him... I have to look after him, make sure he doesn't get into trouble" (Fornés, 1986, 85)], "ignora deliberadamente" la ocupación de su marido así como a la joven que lleva a casa como concubina.

Al igual que la obra anterior, *Conduct* pone en escena el confinamiento de tres mujeres hispanas, en especial el de la joven indigente a la que Orlando recoge de la calle y encierra en un almacén, un espacio superior encajonado detrás del área principal del escenario, como ocurría con la cocina de *Sarita*. Es en este espacio donde se desencadena el abuso sexual, que se visualiza o insinúa en tres escenas. Más adelante, Nena es trasladada al sótano de la casa, también en el fondo del escenario, pero por debajo del almacén. Según el profesor W.B. Worthen, la disposición escénica no es fortuita, sino que sirve de emblema visual de la jerarquía de poder en la obra. Además,

[the play] uses the disposition of the stage to reflect and extend [the] vision of social corruption... The living and dining rooms [downstage]... areas of public sociability... become transparent to the audience as windows into the upstage sets [the house's cellar and warehouse] and the occluded "setting" they represent: the warehouses and basements where the real life of this society -torture, rape, betrayal- is conducted (1989, 174-175).

Por otro lado, la división del escenario en cuatro niveles horizontales así como el uso de mármol negro en el suelo y las escaleras conecta, en opinión de otros críticos como Linda Kintz, la violencia del estado fascista, cuya estructura política es jerárquica y sólida en su inmutabilidad como el propio mármol, y la construcción cultural de una masculinidad igualmente autoritaria, intransigente y violenta que dicho estado legitima en el hogar.

Además de los espacios escénicos, anterior y posterior, existen paralelamente otros poderosos contrastes a lo largo de la obra: luz y oscuridad, sonido y silencio, tranquilidad y violencia, la voz masculina y femenina, ira y miedo, poder y sumisión, ruido y lenguaje. Según Moroff, ello permite que el espectador sea continuamente activo ante la imposibilidad de predecir lo que va a ocurrir en la siguiente escena, ni los sentimientos que va a desencadenar: "the spectator is likely to experience anything from laughter to pity to anger to terror" (1996, 97). Por tanto, la yuxtaposición de escenas cortadas abruptamente y la transición rápida entre momentos violentos y cómicos responde al método de distanciamiento brechtiano, mediante el cual se invita al público a pensar, procurando mantener alerta su capacidad de reflexión y de crítica ante lo que ve. Este mismo efecto se conseguía en *Sarita* al romper la acción por medio de canciones y una escenografía anti-realista.

Por su contenido, *Conduct*, al igual que otras obras de Fornés, se asemeja al

teatro educativo de Brecht en tanto que expone y critica las contradicciones sociales y políticas de este mundo, en particular de América Latina. La presentación de Orlando en la primera escena no despierta ninguna compasión. En su primer monólogo, se traza el retrato de un militar calculador, ambicioso, cuya mayor debilidad no es el amor sino el sexo y para el que la mujer es un instrumento para usar y tirar. Dejándose llevar por el hambre de poder, se une al brazo de gobierno que recoge información por medio de la tortura. De esta manera, asciende rápidamente a un puesto de autoridad. Víctima del propio sistema fascista al que pertenece, desprovisto de sentimientos y con inhumana indiferencia hacia el dolor ajeno, Orlando es perseguido por sus superiores por haber asesinado a un hombre antes de extraerle la información requerida. Es entonces cuando empieza a admitir su propia vulnerabilidad, al temer represalias por su acción.

A pesar de ello, Fornés no justifica en ningún momento la crueldad de Orlando, sino que extiende su crítica a un sistema político que venera su brutalidad. Linda Kintz establece incluso un paralelismo entre la violencia perpetrada por Orlando y el sadomasoquismo de los escuadrones de la muerte salvadoreños quienes "kill with a style that has sexual overtones (1991, 81, 85). De hecho, cuando Leticia vincula la ocupación de su marido con la situación vivida en el país, describe el mismo tipo de torturas, manifestando no solamente violencia y muerte, sino la recreación en ellas: "Sometimes you see blood in the streets... Why do they leave the bodies in the street... to frighten people? They tear their fingernails off and their poor hands are bloody and destroyed. And they mangle their genitals and expose them..." (Fornés, 1986, 85).

Además del abuso político y sexual, *Conduct* manifiesta una serie de preocupaciones sociales a través de sus personajes, cuyas interacciones reproducen a su vez la lucha de clases. En la base de la jerarquía social, encontramos a Nena, "the debris or waste of this social organization...thrown away by the State" (Kintz, 1991, 80, 87). En la escena más larga de la obra, Nena relata a la sirvienta Olimpia su vida anterior, expresando por primera vez su dolor y el deseo de superar esta experiencia: "I want to conduct each day of my life in the best possible way" (84-85). Nena ha encontrado en Olimpia, la mujer de clase obrera, su fiel oyente, su cómplice y ángel de la guarda, que la protege ante Orlando. Sin embargo, ambas mujeres difieren en su resistencia ante la injusticia. La actitud de Nena no es heroica ni revolucionaria. La superstición y la ignorancia explican su razonamiento ante la violencia física de Orlando. Cuando Olimpia le pregunta: "Why does he beat you?", Nena contesta: "Because I'm dirty... The dirt won't go away from inside me" (84). La suciedad tiene una doble interpretación en la obra. Por un lado, el término "suciedad" tiene una implicación política, al contemplar el estigma social contra los seres que se apartan del poder dominante por cuestión de género y clase, como es el caso de Nena, y más ampliamente, contra todos los grupos minoritarios rechazados por la mentalidad fascista. Linda Kintz, partidaria de esta interpretación, expone que "what is striking in the language of racism, fascism, the rhetoric of anti-commu-

nism, homophobia, and misogyny, is the frequency of images of filth, of fluidity, of contamination" (1991, 83).

Sin embargo, la segunda interpretación del término es incluso más evidente: Nena se siente impura espiritualmente porque sabe que su relación con Orlando está basada en una práctica sexual ilícita, y por ello, parece autoinculparse de las violaciones cometidas por el opresor. Este hecho no es inhabitual en la mujer violada, pues tal y como explica el psiquiatra Luis Rojas Marcos,

En el inconsciente colectivo perduran las imágenes legendarias de... vírgenes y mártires, santificadas por la Iglesia católica por dar su vida violentamente defendiendo su inocencia sexual... Al igual que el resto de la sociedad, la Iglesia se resistió por mucho tiempo a aceptar la violencia brutal que supone la violación, a desistir de considerar a la violada como "pecadora" (1995, 83-84).

Por otro lado, Nena acepta con humildad cristiana su circunstancia obedeciendo a la máxima: "el sufrimiento, la resignación y el perdón ennoblecen": "And if someone should treat me unkindly, I should not blind myself with rage, but I should see them and receive them, since maybe they are in worse pain than me" (Fernés, 1986, 85). Este precepto moral es bastante perjudicial, pues de esta manera "completes her subjection to him and to the social order that empowers [Orlando]" (Warthen, 1989, 174).

Al final de la obra, Nena se resigna a las circunstancias. Leticia toma el control de su vida y mata a Orlando. Acto seguido entrega el arma a la joven, que la recoge con "terror and numb acceptance" (88). El gesto de Leticia tiene un significado bastante ambiguo y admite dos interpretaciones: o bien, Leticia, haciendo uso de su privilegio de clase, quiere responsabilizar a Nena del delito, en cuyo caso la obra apunta a la perenne e inevitable condena y explotación de los que ocupan el estrato más bajo de la sociedad y, en consecuencia, se apartaría del drama brechtiano pues "the dominant class, for its own protection, has encouraged a drama of fatalism, but Brecht exposes this deception by showing social conditions as alterable" (Garrison, 1984, 414); o bien, podríamos hacer una segunda lectura en la que Leticia condena a Nena que le disparase, lo cual tampoco sería un final heroico, aunque ciertos autores como Gayle Austin destacan de esta escena la unión entre mujeres que han estado sometidas a la violencia brutal del mismo hombre: "Women are linked in their subjugated roles. The actions of the man make them mad, but they manage to act and to connect despite their madness and confinement" (1989, 84). Una tercera interpretación, sin embargo, lo verdaderamente importante no es decidir por una u otra interpretación, sino el hecho de que "her final act of handing the gun, saying, 'Please...' is left open for multiple interpretations, enacting the Brechtian notion of avoiding catharsis and closure" (1996, 188). Este elemento conectaría las interpretaciones que hemos analizado aquí, pero no es el único. Leticia, al igual que Sarita,

tiene inquietudes intelectuales, y el estudio se presenta como alternativa al confinamiento doméstico; el uso del lenguaje como liberación personal conecta a su vez a los personajes femeninos de Fornés, pero en *Conduct*, quien lo hace más efectivo es Olimpia, que en sus intervenciones orales reclama su presencia y denuncia la explotación a la que se ve sometida la clase obrera. Además, es el único personaje que opone resistencia a Orlando, "as she turns his own vocabulary of torture back on him" (Geis, 1996, 188).

La violencia verbal empleada por la sirvienta para defender a Nena, enfrentándose a su jefe en su propia casa y a la vez al hombre que controla el espacio teatral, le infunde un poder creciente, a pesar de su estatus. Pero su triunfo no sólo se impone a Orlando, sino también a Leticia, pues ésta no es capaz de admitir las ocupaciones de su marido en el terreno político y personal hasta bien avanzada la obra, quizás, porque, como a las propias víctimas de la dictadura le han arrancado los ojos: [The villains] tear their eyes out, prevent[ing] vision for both the victims and the witnesses; the terror becomes a terror of *seeing*" (Moroff, 1996, 109).

No obstante, no podemos concluir el análisis de esta pieza sin admitir que aunque el personaje femenino se compone de muy diferentes individualidades, es una obra en la que se celebra la unión entre mujeres como medio fundamental para sobrevivir a su opresión. La escena dieciséis celebra la primera puesta en escena de los tres personajes femeninos simultáneamente, y supone para Leticia, superar la barrera de clase y dejar de traicionar a su propio género.

Para concluir, sólo resta reclamar la presencia de Fornés en nuestros estudios literarios y en el mundo teatral. El poder de sus obras radica en estimular la reflexión, sin explicitar ninguna moraleja. Lo único que yace en ellas es el miedo de la propia autora hacia la violencia que impera en el mundo actual –psicológica, verbal o física– y la pérdida de identidad que ésta genera. Que Fornés elija principalmente a personajes femeninos para ilustrar dicha violencia responde a su deseo de ser fiel a la realidad. Día a día los hechos nos muestran quienes son mayoritariamente las víctimas de esa violencia, y aunque Fornés siempre haya querido desvincularse de la teoría feminista, su defensa de los derechos humanos forma parte de ella.

- Austin, Gayle. 1989. "The Madwoman in the Spotlight: Plays of Maria Irene Fornes", en Lynda Hart (ed.). *Making a Spectacle*. Michigan, Ann Arbor-The University of Michigan Press.
- Bartolomucci, Assunta. 1996. *Maria Irene Fornes and Her Critics*. Westport, Greenwood Press.
- Betsko, Kathleen y Koenig, Rachel. 1987. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. Nueva York, Beech Tree Books.
- Carlson, Marvin. 1984. *Theories of the Theatre*. Londres, Cornell University Press.
- Currier, Roz. 1991. "Maria Irene Fornes Recites/Resites Women's Desires" en *Tessera*, 11. North York, Canada.
- Chaudhuri, Una. 1996. "Maria Irene Fornes", en Kolin, Philip y Kullman, Colby (eds.). *Speaking on Stage: Interviews with Contemporary American Playwrights*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press.
- Dolan, Jill. 1988. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan, Ann Arbor-The University of Michigan Press.
- Fornés, María Irene. 1986. *Maria Irene Fornes: Plays*. Nueva York, PAJ Publications.
- Geis, Deborah. 1996. "Wordscapes of the Body: Performative Language as *Gestus* in Maria Irene Fornes's Plays", en Keissar, Helene. *Feminist Theatre and Theory*. Nueva York, St. Martin's Press.
- Kintz, Linda. 1991. "Permeable Boundaries, Feminity, Fascism, and Violence: Fornes' *The Conduct of Life*", en *Gestos*, 11. Irvine.
- Moroff, Diane Lynn. 1996. *Fornes: Theater in the Present Tense*. Michigan, Ann Arbor- The University of Michigan Press.
- Robinson, Alice y otros (eds.). 1989. *Notable Women in the American Theatre*. Nueva York, Greenwood Press.
- Rojas Marcos, Luis. 1995. *Las Semillas de la Violencia*. Barcelona, Espasa Calpe.

Stuart, Jan. 1985. "Women's Work: Tina Howe and Maria Irene Fornes Explore the Woman's Voice in Drama", en *American Theatre* Vol. 2, Number 5. Estados Unidos.

Watson, Maida. 1991. "The Search for Identity in the Theatre of Three Cuban American Female Dramatists", en *The Bilingual Review*, 16:2-3. Tempe.

Worthen, W. B. 1989. "Still Playing Games: Ideology and Performance in the Theater of Maria Irene Fornes", en Brater, Enoch (ed.). *Feminine Focus*. Nueva York, Oxford University Press.