

## **El rechazo del teatrino masculino:**

### **La necesidad de nuevas realidades para la mujer en *Oste ni moste* de Denisse Zúñiga**

***Laura Lusardi***  
New York - U.S.A.

El trabajo se inicia con una descripción de los personajes y la trama. Después, se pasa a una discusión del papel de las instituciones en la creación de una realidad dominante y el por qué Zúñiga escoge la institución de la Iglesia para abogar por otras identidades para la mujer. Se enfoca en el rol del Papa ya que, como la máxima representación de la Iglesia, puede encarnar la integración de todas las instituciones bajo un orden significativo (Berger y Luckman 76). Puesto que la obra combina los personajes títeres con los actores humanos, también es necesario examinar el conocido uso del títere en tres farsas de García Lorca. Se analiza cómo García Lorca incorpora el títere en sus obras para apoyar su visión particular de la sociedad. Después, se pasa a un examen de cómo Zúñiga utiliza el títere y qué significa para la representación de la identidad de la mujer. Se concluye con un examen de la última escena en que dos niños títeres discuten el papel de la mujer según la religión católica.

*Oste ni moste* trata de Parroquita, "[u]na mujer de aproximadamente 50 años," que barre el atrio de "una iglesia santa, católica y apostólica" y decide hacer el trabajo del sacerdote porque falta un hombre en la parroquia para hacerlo (Zúñiga 121). Parroquita habla con frecuencia sobre la falta del padre con una imagen de San Patricio:

Parroquita. Las señoras del beneficio dejaron de dar dinero para las despensas y además se enojaron conmigo porque no tenemos padre, como si yo tuviera la culpa.

El Santo. ¿Mandaste la petición?

Parroquita. Con la de este mes ya son 150 las que mando.

El Santo. ¿Y alguna respuesta?

Parroquita. Que aún no llega el barco al Vaticano y que el obispo que dizque está muy ocupado.

El Santo. ¡Santísimo Señor! ¡A nadie le interesa la iglesia! (Zúñiga 122)

El Santo no está de acuerdo con la idea de Parroquita de desempeñar las funciones de sacerdote y refleja una opinión sumamente negativa sobre el papel de la mujer en la sociedad. Según El Santo, las mujeres que no vienen a la iglesia por falta del padre se quedan en casa "[p]ara así amargarles la vida a sus hijos, pelearse con el marido y tejer macramé mientras comentan la novela, sólo eso saben hacer" (Zúñiga 125). El Santo incluso cuestiona el derecho de Parroquita a estar en la iglesia ya que ella nunca pudo hacerse monja por un "secreto" nunca revelado:

El Santo. ¿Y por qué no te hiciste monja?

Parroquita. Por algo que sólo Dios sabe y a ti no te importa. (Zúñiga 126)

De la misma manera, le dice la Anciana (la madre de Parroquita) que debe buscar otra cosa que hacer: "Debería de buscarse novio, aún es tiempo, todavía no está tan traqueteada como uno, usted con su pelo todavía podría hacer mucho" (Zúñiga 125).

No obstante, Parroquita insiste en que la iglesia es su casa ya que ha estado allí toda la vida (Zúñiga 125). Usa la racionalidad para preguntarse por qué una mujer no puede hacer el trabajo del padre al decir "A fuerza necesitan de él?" y "¿Qué tan difícil puede ser?" (Zúñiga 123). Además, Parroquita demuestra que existen fallas en el argumento de la Iglesia a través de la siguiente conversación con Rosario, una mujer de la parroquia:

Rosario. Pero si usted no es sacerdote, Parroquita.

Parroquita. Ni tampoco lo era Juan Bautista y fue él que bautizó a Jesucristo, Nuestro Señor. (Zúñiga 130)

Cuando Parroquita empieza a desempeñar el papel del sacerdote--confiesa al esposo de Rosario y da una misa en su nombre cuando muere--las otras mujeres de la congregación no apoyan a Parroquita. Al principio estas mujeres, representadas por títeres de tres colores, intentan quitar a Parroquita de su puesto. Sin embargo, al darse cuenta de que pueden hacerse famosas contando la historia de Parroquita, hacen que el Papa y los medios de comunicación se enteren de lo que está pasando. El Papa visita la iglesia para echar a Parroquita y ella deja su puesto.

Se examina cómo *Oste ni moste* expone la institución de la Iglesia como una construcción social que controla y subyuga a las mujeres. Al hablar de las instituciones, John Searle distingue entre lo que llama "institutional facts" y "brute facts" (2). Mientras que "institutional facts" requieren las instituciones humanas para existir, "brute facts" no requieren las instituciones humanas (Searle 2). Ya que la vida social se organiza alrededor de los hechos

institucionales, los seres humanos crean un mundo que existe como resultado de su propia participación. Además, como afirman Peter Berger y Thomas Luckman, el ser humano crea una realidad que paradójicamente lo niega ya que no es consciente de ser autor de este mundo: "All institutions appear in the same way, as given, unalterable and self-evident" (89, 59). Berger y Luckman llaman este fenómeno "reification" y explican lo siguiente:

Reification is the apprehension of human phenomena as if they were things, that is, in non-human or possibly suprahuman terms. [...] Reification implies that man is capable of forgetting his own authorship of the human world, and further, that the dialectic between man, the producer, and his products is lost to consciousness. (89)

Puesto que el conocimiento humano es a priori a la experiencia individual, la mirada particular de una cultura le parece natural a los individuos de tal cultura y resulta aun más difícil cambiarla (Berger y Luckman 8, 59). Exponer el carácter construido de una institución tan vieja como la Iglesia se dificulta ya que a través del tiempo "objectivity of the institutional world 'thickens' and 'hardens'" y se convierte en la "realidad" (Berger y Luckman 59). Aunque los seres humanos sí pueden cambiar este mundo, no se dan cuenta de ello y cualquier desviación de este mundo se concibe como una desviación de la realidad (Berger y Luckman 89, 66).

Es pertinente que Zúñiga escoja la institución de la Iglesia--y su representante máximo en la figura del Papa--para contestar el lugar de la mujer en la sociedad. La Iglesia no solamente representa una institución religiosa sino que encarna todas las instituciones en la sociedad representada en la obra. Dicen Berger y Luckman: "*Some* roles, however, symbolically represent that order in its totality more than others. Such roles are of great strategic importance in a society, since they represent not only this or that institution, but the integration of all institutions in a meaningful world" (76). Estos papeles totalizadores se ubican con más frecuencia en las instituciones políticas y religiosas (Berger y Luckman 76). Se representa la conexión estrecha entre la institución de la Iglesia y otras instituciones como el matrimonio a través del papel de Rosario. Casada con un hombre que abusa de ella, no tiene otra opción que obedecer a su esposo y los mandatos de la Iglesia. Rosario le explica a Parroquita: "[...] nomás me peló los ojos y me acercó a su cara y me dijo: ¡O vas por el padre o me levanto y te doy tus trancazos, estúpida mujer! Y pues yo que le tengo harto miedo a mi marido, pues que me vengo corriendo para acá a la iglesia [...]" (Zúñiga 128). Al aparecer en escena como el gran titiritero que intenta echar de la iglesia a las mujeres desobedientes, el Papa ofrece un ejemplo visual del inmenso poder e influencia de su papel social. Afirman Berger y Luckman, "Roles may be reified in the same manner as institutions" (91).

Según Berger y Luckman, las instituciones persisten hasta que se vuelven "problemáticas" (117). En *Oste ni moste*, el hecho de que no haya sacerdote es el catalizador para el cambio social. Al demostrar que la mujer puede officiar el papel tradicional del padre de la iglesia, Parroquita señala que la realidad dominante no es la única existencia posible y que hay otras posibilidades para la mujer. Según Berger y Luckman, "The group that has objectivated this deviant reality becomes the carrier of an alternative definition of reality" (106-07, 108). A la vez que la obra presenta a Parroquita como portadora de una nueva realidad para la mujer, también problematiza la participación de las mujeres en las mismas instituciones que las subyugan. Ya que ser padre de la iglesia es una transgresión no permitida a Parroquita, la obra cuestiona el papel de títere de la mujer en una religión creada por y para los hombres. El título de la obra alude a la falta de un papel verdadero para la mujer en la iglesia ya que debe guardar silencio diciendo "ni oste ni moste." Según Jean Franco:

Saint Paul's injunction that women should be silent in church was interpreted in many ways, most of them unfavorable to women. Its narrowest interpretation was simply that they should not preach, but there were many who interpreted it as meaning that women should not speak on religious matters or read sacred books. (28)

Aunque parece incomprendible que las mujeres sigan apoyando el mismo sistema que las intenta controlar, afirma Searle: "[...] the remarkable feature of institutional structures is that people continue to acknowledge and cooperate in many of them even when it is by no means obviously to their advantage to do so" (92). Las instituciones pueden controlar tan bien la conducta humana ya que todas nuestras acciones se basan en la habitualización (Berger y Luckman 53, 55). Dice Searle: "[...] institutions are not worn out by continued use, but each use of the institution is in a sense a renewal of that institution" (Searle 57). Al establecer patrones fijos de comportamiento, se limita las posibilidades infinitas de conducta disponibles al ser humano y se niega otras realidades para la mujer (Berger y Luckman 55).

Con el fin de cuestionar nuestra percepción de la realidad dominante, Zúñiga adopta la estrategia lorquiana de escribir teatro para títeres. Para mejor entender cómo Zúñiga incorpora la figura del títere en su obra, es necesario primero enfocarse en la importancia de la figura del títere en tres de las obras de García Lorca: *Los títeres de cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1923), *Retablillo de don Cristóbal* (1931) y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933). En relación con las dos primeras obras, *Tragicomedia* y *Retablillo*, ambas farsas para títeres, se analiza aquí cómo Lorca borra la frontera entre los actores humanos y los guiñoles.

Según John Brotherton, el títere presenta una paradoja al combinar la vida con la muerte (385). El títere no solamente tiene el origen en los rituales de la

fertilidad sino que también niega la pasividad de la muñeca (Brotherton 385). Afirma Brotherton: "[...] when the inert puppet is activated by its human master/mistress, it frequently exhibits a manic, frenetic nature, seeming to come excessively alive" (385). En *Tragicomedia*, "*Farsa guiñolesca en seis cuadros*," se juega con esta paradoja de vida/muerte cuando el barbero Fígaro descubre que a Don Cristobita le falta una cabeza de verdad (García Lorca 93). Exclama Fígaro: "¡Esto es admirable! Ya me lo figuraba yo. ¡Pero qué cosa más estupenda! Don Cristobita tiene la cabeza de madera. ¡De madera de chopo! ¡Ja, ja, ja! [...] Y mirad, mirad, cuánta pintura... ¡cuánta pintura!, ¡ja, ja, ja!" (García Lorca, *Tragicomedia* 133). Ya que todos los demás deben obedecer al poderoso Don Cristobita--Rosita no tiene otra opción que casarse con él y los demás temen contradecirlo--al recordarles a los espectadores que es realmente un muñeco se produce un choque que los despierta de la ilusión teatral. Según Brotherton, "Lorca plays further on the confusion that he has provoked in the spectators with regard to the status of his respective characters at the end of the play" (387). Cuando Don Cristobita muere al final de la obra, Cocoliche y Rosita tienen la siguiente conversación que afirma su estatus no humano:

Cocoliche. (*Acercándose, con miedo.*) Oye: ¡no tiene sangre!

Rosita. ¿Que no tiene sangre?

Cocoliche. ¡Mira! ¡Mira lo que le sale por el ombligo!

Rosita. ¡Qué miedo!

Cocoliche. ¿Sabes una cosa?

Rosita. ¿Qué?

Cocoliche. (*Enfático.*) ¡Cristobita no era una persona! (García Lorca, *Tragicomedia* 150)

En *Retablillo*, subtulado *Farsa para guiñol*, también se presenta la paradoja del títere que vive. La obra empieza con una conversación entre el Poeta y el Director, en que el Poeta va en contra de las instrucciones del Director diciendo más de lo que debe según su papel en la obra (García Lorca 153). Le dice el Director al Poeta: "Haga usted el favor de callarse. El prólogo termina donde se dice: 'Voy a planchar los trajes de la compañía'" (García Lorca, *Retablillo* 156). El Director tampoco puede controlar las acciones de Cristóbal y Rosita ya que no salen al escenario cuando deben. Según Virgilio Moya Jiménez, esta resistencia por parte de los muñecos "[...] los coloca más cerca de los actores de verdad" (160). A través de *Retablillo*, se enfatiza el carácter corporal, sexual y erótico de los muñecos (Brotherton 386). Por ejemplo, cuando Cristóbal no entra en escena a tiempo le explica: "Ya voy, señor Director. Es que estoy meando" (García Lorca, *Retablillo* 158). De la misma manera,



Rosita subraya su propia corporalidad a través sus múltiples relaciones sexuales y al dar luz a cinco niños. Al final de *Retablillo* es necesario recordarle al público que los actores no son humanos y El Poeta interrumpe otra vez diciendo: "Pero el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro [...]" (García Lorca, *Retablillo* 170). El Director (Lorca) asoma con su cabeza en el teatro, agarra los muñecos y los muestra al público. Según Brotherton, "With this simple gesture, he reminds the audience that they are inert dolls, just in case anyone might have been carried away [...]" (389). En estas dos farsas para títeres, se usa la característica animada del guiñol para borrar la división entre ellos y los personajes humanos y acercar el mundo teatral al del público. Sin embargo, al recordarles a los espectadores que no son humanos, se rompe la ilusión teatral y se les permite mirar las situaciones de estos títeres con la mirada crítica distanciada. Según Emilio Peral Vega:

[...] la marioneta provoca una separación intencionada, por vía de lo grotesco, de las emociones humanas. De tal forma, los fantoches están viviendo hechos trágicos que son interpretados en clave farsesca por el lector-espectador, incapaz de concebir hondos dramas en las palabras y los gestos de los muñecos. (27)

Afirma Suzanne Byrd que hay una correlación entre las obras que Lorca escribió para el teatro profesional y sus farsas para el teatro de títeres (139). William Oliver también opina lo dicho por Byrd al decir que Lorca "[...] approached drama from the point of view of the puppeteer" (81). *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, subtitulada *Aleluya erótica en cuatro cuadros* (García Lorca, *El amor* 261), fue escrita para títeres pero luego presentada por actores reales (Brotherton 389). Según Oliver se ha referido a esta obra como un drama, además de como teatro para títeres (88). La obra trata de Belisa, que no tiene otra opción que obedecer a su madre y casarse con don Perlimplín: "Tú estás conforme, naturalmente. Don Perlimplín es un encantador marido" (García Lorca, *Amor* 268). Después de casarse, Belisa se enamora de un joven que pasa por su balcón con traje rojo y la cara escondida (realmente don Perlimplín). Al descubrir que Belisa no lo ama, Don Perlimplín le da permiso de estar con el misterioso joven y después se suicida para dejarla libre. Cuando Belisa se entera de que el joven era realmente su esposo, por fin ama a don Perlimplín. Según Emilio Peral Vega, este sacrificio por parte de don Perlimplín es un comentario sobre el papel tradicional del títere. Don Perlimplín

[...] impone su criterio sobre el papel de fantoches que siglos de historia le habían otorgado. [...] La burla de cuernos se ha transfigurado en un acto de generosidad supremo [...] que, lejos de resultar ridículo, inspira la compasión entre los espectadores. (Peral Vega 28)

A don Perlimplín, le es posible salir del papel del títere y darle a su esposa la libertad de escoger a quién ama. A diferencia de las dos farsas para títeres

que subrayan el carácter libre del títere solamente para contradecirlo, esta obra presenta a unos protagonistas con mucha independencia ya que el autor "[...] se sitúa al mismo nivel de ellos [...]" (Peral Vega 28). Según Peral Vega, esta nueva relación entre dramaturgo y personaje le permite lamentarse de su situación trágica (28).

En estas tres obras de García Lorca, se utiliza el modelo de la farsa para proponer una liberación de una realidad opresiva:

[...] la farsa, que utiliza con profusión elementos grotescos, recupera una función que tuvo desde sus orígenes: la de crítica y revulsivo frente a la opresión del poder, de la lógica racional, de la moral (tabúes) o de las presiones religiosas y políticas. [...] La farsa provoca una liberación de los impulsos profundos del hombre frente a toda forma de opresión e inhibición. ("Farsa")

Al subrayar el carácter corporal de los títeres en las dos primeras obras, se propone un mensaje de liberación de una realidad injusta. Dice Brotherton: "Theorists of puppetry frequently refer to the magical ability that puppets have of transcending their physical selves, and coming to life" (386). En la última obra, su conexión entre teatro para personas y teatro para títeres enjuicia sobre el carácter mismo del guiñol. En vez de volver a su papel tradicional, el personaje/títere de don Perlimplín rompe con las cuerdas del titiritero para afirmar su propia libertad. Según Moya Jiménez, "[a] Lorca le fascinaba la libertad de esos muñecos en las tablas" (152). Es necesario tomar en cuenta que, a diferencia del teatro de títeres de los países de habla inglesa (el cual se presenta solamente a los niños y con el propósito de hacernos reír), el teatro lorquiano se dirige a todas las edades y no solamente con el propósito de la risa (Moya Jiménez 152). Moya Jiménez cita a Lorca en su *Charla sobre el teatro* para demostrar que el teatro lorquiano se dirige a un público de todas las edades para provocar el cambio social:

Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. (153)

Al pasar a un examen del uso lorquiano del títere en *Oste ni moste*, lo primero que llama la atención es que Zúñiga mezcla los personajes títeres con actores humanos. El primer títere incorporado por Zúñiga que se examina aquí es la imagen de San Patricio, "[...] un títere de forma humana con un aro de cabellos en la cabeza, vestido a la franciscana" (Zúñiga 121). La imagen de San Patricio habla con Parroquita como si fuera su consejero espiritual. No obstante, Parroquita cuestiona la autenticidad de esta imagen ya que conocía

la iglesia antes de la llegada de San Patricio. Le dice Parroquita: "Te conozco desde que te pusieron aquí, sólo porque se veía muy vacía la pared" (Zúñiga 126). Según Searle, el asignar una función simbólica a un objeto que no lleva esa función intrínsecamente es una característica del lenguaje y de la realidad institucional (75). Las palabras de Parroquita confirman lo que dice Searle ya que le revelan al público que la asociación entre la imagen y la historia de San Patricio es nada más que una invención de la Iglesia. Le dice Parroquita al títere santo: "Y tú no tienes más historia que la que el padre Catarino te inventó" y "La iglesia necesitaba un nombre 'San Patricio. El mártir del Lago', se le ocurrió un día cuando vinieron los del censo eclesiástico" (Zúñiga 126). De la misma manera, a través de la oposición entre las palabras *muñeco* e *imagen sagrada*, la obra demuestra cómo se usa el lenguaje para apoyar la realidad institucional:

Parroquita. [...] Eres un muñeco llamado San Patricio.

El Santo. No soy un muñeco, soy una imagen sagrada. (Zúñiga 136)

El uso de Zúñiga del títere de San Patricio es semejante al uso lorquiano ya que presenta la paradoja de un objeto inanimado con poderes muy humanos. No obstante, la contradicción entre el poder que el santo se otorga a sí mismo--"Sin mí no existiría esta iglesia"--y su incapacidad de controlar las acciones de Parroquita nos recuerda que no es más que un muñeco (Zúñiga 126). Al revelar la falsedad de su poder, la obra por extensión cuestiona la institución religiosa que representa.

Tal vez los títeres más destacados de la obra sean las tres mujeres que salen de un teatrino hecho de "*unas bolsas de mandado de tamaño considerable*" (Zúñiga 131). Dicen las acotaciones: "[...] *del teatrino salen tres títeres con forma de mujeres con pelucas rizadas de colores para distinguirlas; vienen del mercado con gran alboroto mientras terminan de instalarse. Las tres se detienen y se persignan al mismo tiempo* (Zúñiga 131). Desde su entrada en escena, los colores marcados de estas mujeres--se llaman Rosa, Amarilla y Verde--ofrecen un contraste con la figura de Parroquita que se presenta "[...] *con vestido gris y chaleco negro; apenas sus canas se distinguen de un tinte castaño, lleva sandalias de tacón bajo con medias negras* [...]" (Zúñiga 121). Sin embargo, no son solamente los colores lo que distingue estas mujeres de Parroquita. Mientras que Parroquita usa el razonamiento para probar su derecho a ser sacerdote--"Si no les ha importado tenernos sin padre, poco les importará que una beata haga el papel de sacerdote"--estas mujeres títeres solamente pueden repetir los dictámenes de la Iglesia (Zúñiga 135). Dice Amarilla: "[...] Por eso nosotras que somos católicas y que llevamos la religión al pie de la letra no podemos permitir que ella haga este tipo de aberraciones en contra de la Iglesia" (Zúñiga 133). Más tarde afirma Verde: "No te vamos a dar explicaciones, consideramos que esto va contra la iglesia y punto" (Zúñiga 140). Cuando por fin las mujeres deciden apoyar a Parroquita



en su decisión de dirigir la parroquia, se revela que es solamente con el objetivo de hacerse famosas y no para cuestionar el papel femenino tradicional:

Verde. Llamaremos al Vaticano, y después a todos los medios informativos de aquí y del extranjero. Correremos la voz y pronto Parroquita será famosa en todo el mundo.

Rosa. ¿Nosotras también?

Verde. También. (Zúñiga 142)

Importa mucho que el fotógrafo que llega para retratar a Parroquita sea también un muñeco: "*Un títere fotógrafo retrata a Parroquita y a la iglesia*" (Zúñiga 142). Como representante de los medios de comunicación, demuestra cómo varias secciones de la sociedad se ubican bajo el control de un poder supremo que actúa como un gran titiritero. El contraste entre la libre pensadora Parroquita y las mujeres de tres colores reafirma el papel tradicional del títere obediente al creador de la obra. De la misma manera, al demostrar que el personaje de verdad puede formar su propia opinión, se propone que la mujer se defina a sí misma y deje de ser títere del mismo sistema opresor.

A través de la mujer/títere de color rosa, Zúñiga también subraya, como Lorca, las semejanzas entre el tipo *the fool* y los títeres. Según Brotherton: "Lorca is taking full advantage of the fact that puppets have the same dispensation as other Fools to transgress the norms of conduct applicable to serious or, here, 'real' characters" (387). Rosa ejemplifica el personaje típico del tonto o inocente ya que nunca está enterada de lo que está pasando y repite continuamente: "¡Ay!, ¿por qué a mí nadie me cuenta?" (Zúñiga 132). De manera humorística, mientras que Verde y Amarillo conspiran para echar a Parroquita de la iglesia, Rosa se queda atrás "atorada en una maceta" (Zúñiga 138). No obstante, a pesar de que a Rosa le falta la capacidad de enterarse de lo que está pasando, se revela cómo la más lúcida de las tres mujeres/títeres al aprobar la decisión de Parroquita de constituirse sacerdote. Rosa les dice a los otros títeres: "A mí me gustaría verla, con la túnica blanca y su bufanda," y después a Parroquita: "Pero como dices que tú sabes hacerlo pues adelante yo no veo nada de malo" (Zúñiga 134, 135). Zúñiga utiliza el papel de Rosa y la capacidad del tonto o inocente de salir de las normas de la realidad dominante para demostrar que es posible constituir un nuevo papel para la mujer.

Finalmente, se analiza la figura del Papa, que aparece como títere y titiritero a la misma vez. Dicen las acotaciones: "[...] *el Papa lleva una capa enorme que cubre las escaleras, es de color amarillo y blanco, siempre da la espalda al público*" (Zúñiga 153). Esta descripción del personaje del Papa afirma su carácter de títere ya que su ropa--que no nos permite ver sus piernas y además cubre parte del escenario--se parece a la del guiñol, una variación de

la marioneta ("Guiñol"). En el teatro de guiñol, "[...] los muñecos mueven sus brazos y busto, accionados, no por hilos, como en el de marionetas, sino por las manos de un artista oculto bajo el elevado soporte sobre el cuál está situado el escenario abierto al público" ("Guiñol"). No obstante, el papel del Papa--que "[h]abla con voz institucional disfrazada de bondad"--también se presenta como el manipulador de los otros personajes como si fuera su titiritero mismo (Zúñiga 153). El tamaño exagerado de sus ropas, además del hecho de que nunca esté de cara al público, destaca la importancia de su papel para mantener la realidad institucional de la Iglesia. Según Searle, este tipo de vestuario sirve para mantener el poder de la institución que encarna: "Because institutions survive on acceptance, in many cases an elaborate apparatus of prestige and honor is invoked to secure recognition and maintain acceptance" (118).

A pesar de su deseo de mantener fieles a los miembros de su parroquia, el Papa ha perdido el control de ellos como si fuera un titiritero que no pudiera controlar a sus títeres. Socorro y Parroquita se pierden cómicamente en sus faldas inmensas antes de escaparse:

El Papa. ¿Dónde se metieron, demonios?

Socorro. ¡Parroquita, aquí estoy!

Parroquita. ¿Dónde, Socorro?

Socorro. Entre las barbas, o... no es cierto, son los vellos de las piernas.

Parroquita. ¿Dónde están las piernas?

El Papa. ¡Ahí no! (Zúñiga 155)

El hecho de que Parroquita y Socorro se pierdan bajo las faldas del representante máximo de la Iglesia también sirve para ponerlo al mismo nivel a las demás personas de la parroquia. Tal como Lorca, Zúñiga humaniza a la figura del títere para cuestionar la constitución de la realidad dominante. Al bajarlo de su pedestal, se revela que el Papa es una persona como los demás y se afirma el carácter construido de su posición social y de la institución que representa. Es importante mencionar que durante toda esta escena con el Papa, se escucha la canción de otro títere más: "*En la puerta derecha, de espaldas, se encuentra sólo la cabeza de un títere de melena esponjosa que canta a grito pelado acompañado de un órgano [...]*" (Zúñiga 137). La presencia de este títere es clave a la escena ya que las palabras de su canción reafirman la separación de Parroquita de la iglesia en que creció y que nunca pensaba poder abandonar. La cabeza canta:

Eran cien ovejas que había en el rebaño,  
eran cien ovejas que el pastor cuidó;  
pero una tarde al contarlas todas  
le faltaba una, le faltaba una,  
y triste lloró. (Zúñiga 137)

Al final de la escena las mujeres logran escaparse de las faldas del Papa y Parroquita deja la iglesia para ayudar a su madre.

A través del uso de los títeres, la obra reafirma visualmente la idea de Butler de que el comportamiento humano es regido por construcciones sociales preexistentes: "We come into the world on the condition that the social world is already there, laying the groundwork for us" (*Undoing Gender* 32). Como se ha visto en el precedente de las obras de Lorca, el uso del títere para cuestionar el origen de nuestras acciones no es una idea nueva. Elizabeth Burns refiere a *Las leyes* de Platón, donde se cuestiona la naturaleza de la realidad dominante a través de la manipulación de los títeres humanos por los dioses (8). Según Burns:

The implication is first that it is not the individual alone who is responsible for his own actions but an unseen (or undefined) producer of the whole dramatic action, and second that other possible social worlds exist outside that which is currently accepted as real. (8)

El uso del género teatral para revelar el carácter performativo de las instituciones es tan apropiado que Berger y Luckman comparan la institución con una obra de teatro:

The institution, with its assemblage of 'programmed' actions, is like the unwritten libretto of a drama. The realization of the drama depends upon the reiterated performance of its prescribed roles by living actors. The actors embody the roles and actualize the drama by representing it on the given stage. (75)

La institución debe su poder a la participación de los personajes/humanos ya que sin ellos deja de ejercer influencia sobre la sociedad (Berger y Luckman 74-75).

Zúñiga toma esta asociación vieja entre el títere y el cuestionamiento de la realidad y la sitúa dentro de un contexto feminista. Desde el título mismo de la obra se problematiza la participación de la mujer en la institución de la Iglesia. Juliana Panizo Rodríguez explica que *ni oste ni moste* es un modismo para la idea de "[c]allarse a todo." Las monjas místicas de la Nueva España ejemplifican esa idea del título ya que, según Jean Franco: "Potentially a threat

to clerical power, the mystical nuns of New Spain ceded discursive space and did not trespass on male preserves such as the pulpit, the body politic, and publication" (23). Esta restricción no solamente vedaba la palabra a las monjas sino que también se dirigía a las mujeres en general: según San Pablo, las mujeres no deben hablar en la iglesia (Franco 28). Octavio Paz también describe el papel tradicional de la mujer mexicana como, "un ser oscuro, secreto y pasivo" y añade que "[s]er ella misma, dueña de su deseo, su pasión, o su capricho, es ser infiel a sí misma" (40). Parroquita desafía la convención femenina del silencio descrita por Franco y Paz al afirmar y defender el derecho de la mujer a desempeñar el papel de sacerdote: en las palabras de Rosa, "[...] la Parroquita es una rebelde" (Zúñiga 132-33).

*Oste ni moste* utiliza la técnica de mezclar títeres con actores humanos para problematizar el rol de la Iglesia y, por extensión, de la sociedad patriarcal, en la formación del papel tradicional femenino del silencio y la pasividad. El contraste entre el conformismo de los títeres y las acciones subversivas de Parroquita funciona para hacernos reconocer el carácter performativo--y por ende inestable--de las identidades tradicionales de género (Butler, *Gender Trouble* 173). No obstante, a pesar de ser libre pensadora, no es hasta el final de la obra cuando Parroquita se da cuenta de que su deseo de ocupar el espacio tradicional del hombre la ha convertido en otro títere más: "[...] soy el títere de ellos" (Zúñiga 152). El uso del diminutivo en el nombre de Parroquita también ofrece un comentario sobre su papel de subordinación en la jerarquía religiosa. Parroquita desenmascara a la Iglesia como una construcción social al darse cuenta de que el dueño de la Iglesia es humano. Tal como las obras lorquianas, que suelen recordarles al público que un director humano queda tras el teatrino, Zúñiga les recuerda a los espectadores que el autor tras el escenario de la iglesia es humano:

Parroquita. [...] ahora vienen por mí.

Anciana. ¿Quiénes, hija?

Parroquita. Los verdaderos dueños de la iglesia.

Anciana. ¿La Santísima Trinidad?

Parroquita. No, el arzobispo y los demás, quieren quitarme de aquí. (Zúñiga 152)

En vez de sugerir que la mujer se involucre en la Iglesia, la obra propone que ella rechace el "teatro" masculino para que forme su propia identidad y deje de contribuir al mismo sistema que abusa de ella. Searle afirma que la participación de estas mujeres en la institución religiosa solamente sirve para consolidarla: "The secret of understanding the continued existence of institutional facts is simply that the individuals directly involved and a sufficient

number of members of the relevant community must continue to recognize and accept the existence of such facts" (117).

La escena final se presenta como un regreso al viejo orden en que la iglesia se encuentra otra vez bajo el control del padre. Al caminar a misa, Rosa termina de contarle a otro títere (Morada) la historia de una mujer que quiso ser sacerdote: "Ay, apúrate para que te termine de contar... y entregó las llaves y se fue, los niños dicen que aún se oye por el altar la voz de una loquita dando misa. Tú crees. Pero el padre ya exorcizó el lugar" (Zúñiga 156). Mientras que el nuevo padre da la misa y la cabeza/títere sigue su canción, se ilumina la escena para destacar a "[d]os títeres niños [que] escriben en sus libretas" (Zúñiga 156):

Niño. La catequista...

Niña. Sssh, el catequista.

Niño. El catequista me enseñó que la madre...

Niña. Sssshh, no, el Padre.

Niño. Pero...

Niña. Pero nada, el Padre...

Niño. Pero yo me refería a la madre naturaleza.

Niña. No, el padre naturaleza, no ves que todo lo creó Dios y Dios es hombre.

Niño. ¿De verdad?, Pero...

Niña. Sssshh. (Zúñiga 156)

A través de esta conversación entre los dos niños se confirma cómo la niña participa en su propia represión, incluso corrigiendo al niño cuando cuestiona el género del autor de la naturaleza. Se rechaza el papel de la mujer en una religión creada por y para los hombres, donde la mujer sabe que no debe decir "ni oste ni moste."

En este capítulo se ha examinado la naturaleza de las instituciones según las teorías de Searle, Berger y Luckman para demostrar que son una construcción humana y que es posible cambiarlas. Ya que las instituciones religiosas o políticas funcionan como representaciones simbólicas del orden social, se ha discutido cómo el poder de la institución de la Iglesia se desenmascara en la obra de Zúñiga (Berger y Luckman 76). Zúñiga se sirve del instrumento del títere, y por eso se ha analizado su uso lorquiano en la farsa para cuestionar la construcción de la realidad dominante. Al combinar el uso de títeres y actores humanos con un mensaje feminista, Zúñiga expone el carácter fabricado del papel sumiso de la mujer bajo la institución de la Iglesia. Además, aboga por





que la mujer deje de participar en un sistema que no le permite ser autora de su propia identidad.

© **Laura Lusardi**