



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

SUA Letras inglesas

Tesina

Caryl Churchill: aportaciones al teatro en *Top Girls*,
influencia brechtiana

que para obtener el grado de

Licenciada en Literatura y Letras Modernas inglesas

Presenta

Gelia Simona Alvarez Crespo

Asesora: Dra. María de Lourdes Domínguez Gálvez

Ciudad Universitaria, CDMX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido.....	p. 1
Introducción.....	p. 2
Capítulo 1	
Introducción: ¿por qué estos dos autores?	p. 4
1.1 Caryl Churchill. Datos históricos.....	p. 7
1.2 Caryl Churchill cronología de su obra.....	p. 9
1.3 Bertolt Brecht.....	p. 16
1.4 Coincidencias con propuestas brechtianas en <i>Top Girls</i> de Caryl Churchill	p. 21
Capítulo 2	
Aportaciones de Caryl Churchill al Teatro que se encuentran en <i>Top Girls</i>	
2.1 Traslado de textos	p. 31
2.2 La forma y el manejo del tiempo en las obras de Caryl Churchill.....	p. 34
2.3 Protagonista e interpretación de más de un personaje.....	p. 40
Capítulo 3	
Contenido	
3.1 Madre Coraje y las madres <i>Top Girls</i>.....	p. 43
3.2 El cuerpo de la mujer en el teatro.....	p. 54
Conclusiones.....	p. 60

Introducción

¿Qué tienen en común un dramaturgo alemán nacido en 1898 y una dramaturga inglesa nacida en 1938? Una visión lúcida de la realidad social y su impacto en las personas con poco o nulo poder adquisitivo y real. Lo que escriben da pie a preguntas y reflexiones. Uno en el ala izquierda de la política de su tiempo, la otra con los mismos intereses llevados hasta reconocer que lo personal es político. En la Introducción del *Companion to Caryl Churchill* Aston y Diamond citan a Caryl de esta manera: “Acknowledging that ‘socialism and feminism aren’t synonymous’, Churchill was clear that she felt ‘strongly about both and wouldn’t be interested in a form of one that didn’t include the other’.”¹ Esto se aborda en el primer inciso.

El 1.1 enmarca la vida de la dramaturga en los hechos históricos de su tiempo, lo que conforma su biografía. El siguiente apartado presenta su labor dramática con tiempos, estrenos y galardones. Para el 1.3 la vida y obra de Brecht se presenta en sus aspectos fundamentales, sus hallazgos, aportaciones y visión teatrales. En el inciso 1.4 se aborda lo relevante que resultan las propuestas brechtianas en un escenario feminista. El Gestus, el Veffekt, que es el distanciamiento y la no identificación con los personajes son herramientas que encontramos en el texto de *Top Girls*. Algo que es importante destacar sobre el uso de las propuestas del escritor alemán es que no nada más son utilizadas por nuestra dramaturga, son llevadas un paso más allá en su aplicación por la creatividad de Caryl Churchill.

El segundo capítulo aborda las aportaciones de la dramaturga al teatro y la primera y más influyente es el traslapado de textos. Aun cuando en la obra que nos ocupa no es la primera vez que la escritora utiliza esta herramienta que ha encontrado su espacio en el teatro inglés, sí es la que logra un sorprendente brillo realista. Todas las escenas toman una vida inusitada debido al mencionado traslape de textos entre otras cosas. En esto se enfoca el segundo capítulo en el inciso 2.1. El manejo del tiempo es uno de los mayores logros y una aportación al teatro por parte de la escritora inglesa. Lo más relevante y famoso de *Top Girls* es su primera escena que

¹ *The Cambridge Companion to Caryl Churchill. Introduction: on Caryl Churchill.* Aston, Elaine y Diamond, Elin editoras. Cambridge University Press 2009. Page 4.

Darren Gobert enuncia como “time-shattering dinner party of historical guests.” Churchill crea una cena inolvidable entre Marlene un personaje realista, Isabella Bird (1831-1904), Lady Nijo (b.1258), Dull Gret, personaje de una pintura de Brueghel, Patient Griselda, personaje de Chaucer y Pope Joan (Papisa Juana) de quien la leyenda dice logra llegar a Papa por medio de vestirse de hombre en el siglo IX. La reunión extraordinaria está escrita de tal manera utilizando la aportación del traslapado de textos, que ofrece una certera escena realista de una reunión de mujeres bordada con brillantes distanciamientos, el uso del Gestus brechtiano, la presentación de algo familiar de forma extraordinaria lo que lo vuelve extraño y... más. Lo anterior y la forma de la obra se abordan en el inciso 2.2.

El personaje protagónico ha tomado relevancia a través de los siglos y una de sus funciones es, sin duda, la identificación del público con él o ella. Esto es en la propuesta Churchilliana algo que se evita una y otra vez, Brecht dio las razones de esto en la obra de toda su vida. Ahora sabemos que es físicamente imposible detener la identificación pues debido al trabajo especializado que realizan las neuronas espejo nos vemos envueltos una y otra vez en ella. Al respecto se cita a Peter Brook en las Conclusiones de este trabajo. Dado que la dramaturga tiene claro que el distanciamiento es lo que nos ofrece el espacio para pensar y hacer preguntas, *Top Girls* no tiene un personaje protagónico. Esto se encuentra en el inciso 2.3.

En el capítulo 3 tenemos el contenido que, dado que el texto dramático presenta sólo personajes mujeres, nos ha llevado a preguntarnos sobre la maternidad, el papel principal asignado a su género. En el inciso 3.1 se habla acerca de uno de los textos más conocidos de Brecht: Madre Coraje, y se ve cuál es el contenido que tiene *Top Girls* con respecto al ejercicio de la maternidad de cada una de las mujeres ya sea que haya parido o no. Como es el sexo femenino el que lleva el embarazo a término nos parece congruente hablar del cuerpo de la mujer en el teatro occidental. Esto es lo que ocupa el espacio del inciso 3.2 que, al terminar, nos lleva a las Conclusiones.

If feminist theory sees the body as culturally mapped and gendered, Brechtian historicization insists that this body is not a fixed essence but a site of struggle and change. If feminist theory is concerned with the multiple and complex signs of a woman's life: her color, her age, her desires, her politics-what I want to call her historicity -Brechtian theory gives us a way to put that historicity on view-in the theatre.²

Elin Diamond
Brechtian Theory/ Feminist Theory
Toward a Gestic Feminist Criticism

Capítulo 1

1 Introducción: ¿por qué estos dos autores?

El tintero donde cargan sus plumas tanto Bertolt Brecht (1898-1956) como Caryl Churchill (n. 1938) es una congruencia vital con lo que ocurre en el mundo. Para Brecht la lucha en el planeta se presenta entre el capital / propiedad privada y los que creen en su abolición. La Encyclopaedia Britannica³ anota que su teatro épico “departed from the conventions of theatrical illusion and developed the drama as a social and ideological forum for leftist causes.” El interés del dramaturgo en el marxismo y la idea de que el ser humano así como la sociedad podían ser analizados intelectualmente lo influyeron en el desarrollo del llamado teatro épico. Uno de los objetivos de este teatro, el sitio cita a Brecht, es que debe estar dirigido no hacia los sentimientos de los espectadores sino hacia su razonamiento. Martin Esslin anota que para el dramaturgo alemán “the ‘epic’ theatre alone could present the complexity of the human condition in an age in which the life of individuals could no longer be understood in isolation from the powerful trend of social, economical, (sic) or historical forces affecting the lives of millions.”⁴ La cita, recordemos, es de alguien que murió en 1956, sin embargo, guarda una inquietante resonancia con la experiencia globalizada del mundo actual. Esto puede ser una de las razones por las cuales es posible observar la vitalidad de las aportaciones brechtianas que están cumpliendo un siglo de vida. Un claro ejemplo es el teatro inglés que incorpora teoría y práctica brechtianas en la

² Diamond, Elin. *Brechtian Theory/Feminist Theory Toward a Gestic Feminist Criticism*. TDR (1988-), Spring, 1988, Vol. 32, No. 1 (Spring, 1988), The MIT Press pp. 82-94 <http://www.jstor.com/stable/1145871>

³ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Bertolt Brecht". *Encyclopaedia Britannica*, 10 Aug. 2021, <https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> Accessed 22 November 15:32hrs.

⁴ Esslin, Martin. *Brecht A Choice of Evils*. Fourth Edition. Methuen. 1984 p. 116

elaboración de su teatro político a partir del año en que muere el dramaturgo alemán. Consideremos lo dicho por Janelle Reinelt, Emeritus Professor of Theatre and Performance de la Universidad de Warwick: “Bertolt Brecht's theory and practice have had a strong influence on the British theatre, dating from the first visit of the Berliner Ensemble in 1956 and the English publication in 1964 of John Willett's compilation of the theoretical writings, *Brecht On Theatre*.”⁵ Reinelt agrega que el dramaturgo aportó una metodología para que la crítica materialista fuera parte del teatro como medio (generando así un teatro político) y que para las feministas, las técnicas brechtianas ofrecen una forma de examinar las condiciones materiales de la conducta de género mostrando cómo son internalizadas, cómo pueden rechazarse o cambiarse y la interacción con otros factores socio-políticos como la clase social.

Pasemos ahora a mencionar lo que le corresponde a la dramaturga inglesa. Samea Haleem escribe en el *International Journal of Academic Research and Development* “In her plays Churchill deplors capitalism and deep rooted patriarchal mindsets that connive to limit the female ‘identity’ and confine her within certain definitions of the ‘self’”.⁶ Para Caryl Churchill es la batalla contra el patriarcado que se manifiesta de manera global y dicta los papeles de género permitidos para las mujeres (y hombres) sancionando a quienes se niegan a cumplirlos. Haleem subraya que la dramaturga posee un entendimiento profundo del mundo contemporáneo y la teatralidad, lo que le permite interrogar y elaborar preguntas que desafían cada constructo de género. En la obra de Caryl Churchill que nos ocupa, *Top Girls* (1982) puede identificarse (entre otras) una de las estrategias brechtianas más conocidas e importantes: “el gesto”. Carl Weber en *Brecht Sourcebook*⁷ anota que el uso que le da Brecht al Gestus tiene la finalidad de mostrar tanto las relaciones del personaje como individuo como las condiciones sociales que lo empujan a actuar como lo hace. El gesto entonces, logra hacer transparente los bloques con los que la realidad se construye, llámese individuo y sus relaciones e identidades, clase, género, en el marco histórico del momento. Alice Tyner (2008) al analizar la obra, anota sobre el personaje de Gret, quien come un plato de sopa en la primera escena de *Top Girls*: “from a Brechtian perspective,

⁵ Reinelt G., Janelle. *Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama*, Sociology Theatre published 1 May 1986. Journal. <https://www.semanticscholar.org/paper/Beyond-Brecht%3A-Britain's-New-Feminist-Drama-Reinelt/bd4e657e15cf47020760207d035ebde8443c2e15?sort=relevance&pdf=true>

⁶ Haleem, Samea. *Identity and selfhood: construction and fragmentation of the female identity in Caryl Churchill's select plays*. International Journal of Academic Research and Development. 2018; 3(2): 1613-1617. © 2018 JETIR May 2018, Volume 5, Issue 5 www.jetir.org (ISSN-2349-5162)

⁷ Weber, C. (2000) Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition. In: Martin, C. and Bial, H., Eds., *Brecht Sourcebook*, Routledge, London and New York, 41-46.

the way Gret eats her soup does not just say something about her as an individual, but show her peasant class, the scarcity of food during war time, and her economic relation to those around her.”⁸ La dramaturga escribe esa primera escena de su obra reuniendo personajes históricos femeninos reales y ficticios, quienes se ven en una interacción entre ellas y con quien las convoca en la obra, Marlene, a través de lo cual nos presenta información trascendente acerca de sus vidas.

Aquí puede citarse lo que Shakespeare le hace decir a Hamlet acerca del “purpose of playing” que es: “to hold as ‘twere the mirror up to nature: to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.”⁹ Si el teatro es el espejo del mundo, qué mejor que la literatura dramática para comunicar el ser, estar y pensar en la tierra. Eso hizo el dramaturgo alemán, y eso ha hecho la dramaturga inglesa. Churchill, como todas las mentes creativas, ha abrevado de aquellos que han echado luz en el camino. Las aportaciones brechtianas son base y fundamento sin embargo, también ha construido lo propio a partir de ellas como se abordará en el capítulo 2. Ambas plumas se ocupan del mundo externo, lo social, lo político, lo económico. Ambas inteligencias están en contacto con el acontecer histórico de su época. Cabe mencionar lo dicho por Max Stafford-Clark acerca de *Top Girls* (1982): “Caryl is coming to terms with Thatcher’s effect on women, on people who make money and on the poor. She’s constantly exploring and commenting on events as they happen”.¹⁰ Churchill, además, aborda identidad: cómo es ser “el otro” en el mundo, cómo los poderes políticos, militares y religiosos en la historia, se han aliado para intentar mantener a las mujeres (“el otro” del mundo masculino) controladas, también a los desposeídos de todos los tonos de piel, que son mujeres en su mayoría.¹¹ Las coincidencias no terminan aquí, se desarrollarán en el punto 1.4

Y por congruencia con una dramaturga en contacto continuo con el acontecer histórico, habrá que abordar, brevemente, el contexto en el cual la escritora londinense nace y se desarrolla durante las primeras décadas de su vida.

⁸ Citado en Mahmoodi-Bakhtiari, B. and Beiraghi, T. (2016) Brechtian Epic Elements in Caryl Churchill’s *Top Girls*. *Open Access Library Journal*, 3, 1-7. doi: [10.4236/oalib.1102407](https://doi.org/10.4236/oalib.1102407).

⁹ The Complete Works of William Shakespeare Illustrated. Avenel Books New York 1975. p.1090

¹⁰ Gussow, Mel 22 nov. 1987 *Genteel Playwright Angry Voice* <https://www.nytimes.com> Theater. Consultado 21 de noviembre de 2021 18:47hrs.

¹¹ <https://data.unwomen.org/features/four-facts-you-need-know-about-gender-and-poverty-today> consultado 14 de diciembre de 2021

1.1 Caryl Churchill: datos históricos

El 3 de septiembre de 1938 nace en Finsbury, Londres, Inglaterra Caryl Churchill. Jan Brown y Robert Churchill reciben a su única hija en medio de noticias que forman un boceto de la preguerra: en marzo de ese año, el periódico *The Guardian* reporta la anexión de Austria a Alemania un mes antes de llevarse a cabo el plebiscito.¹² A principios del mes de diciembre y precipitada por la llamada Kristallnacht tres semanas antes, *The Guardian* da a conocer la llegada del primer kindertransport con niños judíos provenientes de Berlín.¹³ Los pequeños llegan a Harwich y son llevados en tren hasta la estación Liverpool Street, en Londres. Allí los esperan ya sea familiares, amigos o voluntarios que les ofrecen un lugar en el espacio familiar. Estos y otros acontecimientos que presagian la inminente Segunda Guerra Mundial están presentes en los primeros meses de vida de nuestra dramaturga.

La guerra estalla el primero de septiembre de 1939 cuando Caryl está a dos días de cumplir un año de vida. Tres años después de finalizada la Segunda Guerra Mundial en 1948, los padres de la futura dramaturga deciden emigrar a Montreal, Canadá. La escritora con diez años se incorpora a la Trafalgar School for Girls. Su regreso a la ciudad natal se dará hasta 1957 con la finalidad de ingresar a Lady Margaret Hall en Oxford. Se gradúa con un B.A. en literatura y letras inglesas en 1960. Durante su estancia en Oxford escribe *Downstairs* su primer texto dramático, la obra se estrena en un montaje estudiantil y recibe tres distinciones: es seleccionada para participar en el National Union of Students Drama Festival (actualmente National Students Drama Festival NSDF)¹⁴ y recibe el premio al primer lugar en esta selección anual de montajes universitarios. El NSDF es el resultado del trabajo de Harold Hobson, crítico de teatro del *Sunday Times*, quien en 1956 logra el patrocinio del periódico, mismo que se ha convertido en el apoyo a las artes más prolongado en el Reino Unido. La tercera distinción es haber recibido el Richard

¹² <https://www.theguardian.com/news/1938/mar/14/leadersandreply.mainsection> consultado el 14 de noviembre de 2021 a las 11:25hrs.

¹³ <https://www.theguardian.com/gnmeducationcentre/2019/feb/08/kindertransport-britains-response-to-the-growing-refugee-crisis-in-1938> consultado el 15 de noviembre de 2021 a las 19:11hrs.

¹⁴ <https://www.nsdof.org.uk/the-fourth-wall/blogs-news/harold-pinter-stephen-fry-ruth-wilson-and-nick-clegg-they-all-came-through-the-national-student-drama-festival/> consultado el 22 de Septiembre de 2021 a las 12:40hrs

Hillary Prize,¹⁵ que se otorga anualmente para premiar el mejor texto escrito por estudiantes de Oxford. Se establece en memoria del autor anglo-australiano, muerto a los 23 años, de *The Last Enemy*, libro muy popular después de la Segunda Guerra Mundial donde narra su participación como piloto de combate de la Real Fuerza Aérea.

En 1961, un año después de su graduación, la autora se casa con David Harter un abogado en ciernes y se establecen al noreste de la capital en Hackney, un suburbio de Londres. Después de unos años, Harter opta por colaborar en los Law Centres,¹⁶ una idea trasladada de Estados Unidos por el abogado Michael Zander en 1966. Los Law Centres¹⁷ podrían llamarse oficinas de abogados del barrio, son pagados por el gobierno para llevar los casos de personas sin recursos económicos para cubrir las cuentas de un litigio. Entre 1963 y 1969 nacen sus hijos Paul, Richard y Joe. Durante la primera década de su matrimonio se encarga de criarlos y escribir obras para radio: formato que le permite permanecer en casa. En la década de los sesenta, como muchas otras mujeres Caryl Churchill realizaba lo que después se conocerá como doble jornada. Atendía casa, esposo e hijos y además seguía en la práctica de lo que había estudiado en Oxford. La escritora le menciona a Helene Keyssar¹⁸ en una entrevista de marzo del ochenta y dos, que opta por escribir obras para radio pues era un medio respetable y, en ese entonces, las obras de Samuel Beckett se transmitían por radio. Las emisiones radiales de sus textos eran un buen medio “alternativo” cuando aún no existía el término “teatro alternativo” ni los grupos con los cuales encuentra un trabajo en escena innovador como Monstrous Regiment o Joint Stock Company en la década de los setenta. Para la dramaturga las ondas hertzianas era un espacio donde dar a conocer su trabajo y por supuesto lo único que podía hacer una mujer con tiempo mínimo para dedicarse a conseguir un representante, hacer contacto con profesionales del teatro, asistir a ensayos o revisiones de sus diálogos, anota Keyssar. Michael Billington en *The*

¹⁵ <https://www.oxfordmail.co.uk/news/18053829.college-honours-battle-britain-pilot-special-exhibition/> consultado el 18 de noviembre de 2021 a las 20:54hrs.

¹⁶ The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility Author(s): Helene Keyssar Source: The Massachusetts Review, Spring, 1983, Vol. 24, No. 1, Woman: The Arts 1 (Spring, 1983), pp. 198-216 Published by: The Massachusetts Review, Inc. Página 201 Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25089409> This content downloaded from 132.248.9.41 on Mon, 25 Oct 2021 00:32:28 UTC All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

¹⁷ <https://nklc.org.uk/north-ken-law-centre-50-years-young/> Consultado el 19 de noviembre de 2021 a las 12:25hrs.

¹⁸ Keyssar, Helene. Keyssar, Helene. Conversation with Caryl Churchill in London, March, 1982. Citado en The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility p.201 The Massachusetts Review, Spring, 1983, Vol. 24, No. 1, Woman: The Arts 1 pp. 198-216 The Massachusetts Review, Inc. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25089409>

Guardian opina: “I suspect it was that combination of her isolation, the imaginative freedom she had learned from radio and her inquisitive intellect that made Churchill strike out on her own.”¹⁹ Vale la pena mencionar que a lo que se refiere el crítico de teatro de la publicación legendaria cuando menciona “her isolation” es a lo que él mismo anota al dar sólo dos nombres de otras dramaturgas inglesas de la época con estas palabras: “Ann Jellicoe, another experimental dramatist, was the only major woman writer to have emerged from the Court’s chauvinist culture, Shelagh Delaney had flared like a rocket with one hit and then fizzled out and had her secure niche in the West End.” Por lo anterior se infiere que el teatro inglés de la época está obviamente poblado por las plumas de dramaturgos varones.

El siguiente punto de este trabajo aborda la cronología de la obra de Caryl Churchill.

1.2 Cronología

Dos textos de la dramaturga del inicio de la década de los sesenta se presentan en montajes estudiantiles: *Having a Wonderful Time* escrito en 1960, es presentado en montaje amateur en el Questors Theatre de Londres y dos años después *Easy Death* (1962) se estrena en el Oxford Experimental Theatre Club, Oxford Playhouse. *The Ants* de ese mismo año, es su primera producción profesional a cargo de Michael Bakewell transmitida por BBC Radio 3; esta obra nos muestra, en primer término, el conflicto de un niño en casa de su abuelo que mira el final del matrimonio de sus padres, en segundo término las discusiones entre ellos que obvian la presencia de su hijo, y todo esto en el marco de la guerra fría y una amenaza sorda de la bomba atómica, que encontramos en la época. La calidad del texto (*The Ants*) logra que se transmitan también sus obras: *Lovesick* (1967), *Identical Twins* (1968), *Abortive* y *Not Not Not Not Not Enough Oxygen* ambas de 1971, *Schreber’s Nervous Illness* y *Henry’s Past* de 1972, dirigidas todas por John Tydeman y transmitidas a través de las ondas hertzianas de BBC Radio 3.

1972 marca un hito en el desarrollo de su carrera. El matrimonio cambia lo esperado de los papeles de género de la época y el abogado deja su carrera para cuidar de sus hijos y hacerse cargo de la casa. Caryl se dedica a escribir de tiempo completo. Los resultados son su obra *The Hospital at the Time of the Revolution* que está basada en algunas historias clínicas del libro de

¹⁹ Billington, Michael. Caryl Churchill at 80: theatre's great disruptor. Sun 2 Sep 2018 15.00 BST
<https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/02/caryl-churchill-at-80-theatre-great-disruptor>
consultado el 25 de octubre de 2021.

Frantz Fanon *Los condenados de la tierra* (1961). El psiquiatra es una figura definitiva para la escritora y, por supuesto, para las generaciones de izquierda de la época sin importar el color de su piel. El pensamiento de Fanon también es fuente insustituible de los estudios post coloniales. En el mismo año, 1972, *The Judge's Wife* se transmite por el canal de televisión BBC 2 dirigida por James Fearman y se lleva a cabo el primer montaje profesional de su texto *Owners* en el Royal Court Theatre Upstairs, el 6 de diciembre bajo la dirección de Nicolas Wright. Esta obra cuyo título puede traducirse como *Dueños, Propietarios*, tiene en el personaje de Marion una digna representante del capitalismo salvaje: compra edificios viejos, echa a la calle a los arrendatarios para después de unos cuantos arreglos vender la propiedad con pingües ganancias, lo que tiene amplias resonancias con el rumbo neoliberal que está esperando tras la puerta a principios de la década de los setenta, unos cuantos años antes de que la Dama de Hierro llegue y la abra de par en par. En el texto la escritora inglesa muestra la avidez de posesión de bienes inmuebles de Marion en irónico contraste con la seguridad del marido de que ella es de su propiedad. Helene Keyssar anota en el texto citado más arriba lo que Clegg (marido de Marion) manifiesta a su amigo Worsley: "It's very like having a talking dog, and it's on the front page at breakfast, the radio at dinner, the television at night –that's mine, look, that's my clever dog. But a time comes when you say, Heel. Home. Lie down." Si bien la temporada de *Owners* no fue un éxito rotundo, significó para la dramaturga el apoyo leal del Royal Court Theatre como se verá más adelante. En 1973 su obra *Perfect Happiness*, dirigida por John Tydeman fue transmitida por BBC Radio 3, en este mismo año *Owners* se estrena en el Mercer-Shaw Theatre en Nueva York. Herbert Wise dirigió *Turkish Delight* para la transmisión por BBC2 en 1974. Esta obra transcurre en el baño de una fiesta donde se encuentran tres mujeres que se han relacionado con un político que nunca se muestra en escena. La interacción se lleva a cabo entre la ex esposa, la prometida y la call-girl (prostituta contactada por teléfono). Durante ese mismo año y hasta 1975, Churchill se desempeña como Escritora Residente en el Teatro Royal Court, puesto desempeñado por primera vez por una dramaturga desde su establecimiento en 1956. En el espacio mencionado, dirigida por John Tydeman, *Objections to Sex and Violence* se estrena en el Royal Court Theatre Downstairs y *Moving Clocks Go Slow* bajo la dirección de John Ashford levanta el telón en el Royal Court Theatre Upstairs, ambas en 1975. En el teatro Soho Poly de Londres, dirigida por Suzanna Capon, se estrena *Perfect Happiness* y el canal de televisión BBC2 transmite *Save it for the Minister* en el mismo año.

La segunda mitad de la década está marcada tanto por su asociación al *Royal Court* como por su etapa de colaboración con dos importantes compañías de teatro alternativo: el Joint Stock co-fundado por el director Max Stafford-Clark, quien se desempeñó de 1979 a 1993 como director artístico del Royal Court y quien además de crear una compañía sin las jerarquías tradicionales, es pionero en producir obras en colectivo. Stafford inicia el proceso del montaje con un taller en el que participan tanto actores como quien está a cargo de escribir el texto. Monstrous Regiment es una compañía feminista socialista de teatro co-fundada en agosto de 1975 por Gillian Hanna actriz, traductora y escritora. Los objetivos son poner en escena obras escritas por mujeres para promover su mayor participación en el negocio teatral e investigar la historia de sus congéneres. En 1976, Caryl Churchill encuentra en estos grupos una forma de trabajo en conjunto que fructifica, por un lado, en *Light Shining in Buckinghamshire* con la compañía Joint Stock, obra ubicada en el tiempo de la guerra civil inglesa. Una de las observaciones de Jean E. Howard en *The Companion* es que en esta obra la dramaturga evita la creación del personaje del ‘héroe’ con el cual el público pueda identificarse, lo que ofrece en su trabajo es la participación en los hechos históricos de la gente común. Mujeres vagabundas, trabajadores manuales, soldados rasos se mezclan con personajes históricos como Thomas Cromwell o Abiezer Coppe y lo que logra, entre otras cosas, es darle voz a aquellos que no aparecen en las páginas de la historia oficial. El otro texto es *Vinegar Tom*, (1976) que dirige Pam Brighton, con Monstrous Regiment uno de los grupos de teatro feminista con más influencia en el Reino Unido. Sobre este texto Churchill dice: “I wanted to write a play about witches with no witches in it; a play not about evil, hysteria and possession by the devil but about poverty, humiliation and prejudice, and how the women accused of witchcraft saw themselves.” La mirada de la dramaturga va más allá de la idea de las brujas o las creencias de la época, por eso no hay brujas en su texto porque en realidad nunca existió semejante cosa. Lo que existían eran mujeres sumidas en la más absoluta pobreza, las cuales fueron objetos de castigos inhumanos con la anuencia y desde el corazón de ambos representantes de Jesucristo en la tierra: los de la iglesia católica y los protestantes. Al investigar acerca de la caza de brujas la autora se dio cuenta que el objetivo esgrimido regularmente como el de “una forma de terminar con los rituales pre-cristianos” no era tal. Lo que surgió de su investigación revelaba que las llamadas brujas eran, en tiempos convulsos, chivos expiatorios así como lo fueron en su momento los judíos y los negros. La escritora comenta:

I discovered for the first time the extent of Christian teaching against women and saw the connections between medieval attitudes to witches and continuing attitudes to women in general. The women accused of witchcraft were often those on the edges of society, old, poor, single, sexually unconventional; the old herbal medical tradition of the cunning woman was suppressed by the rising professionalism of the male doctor.²⁰

En el resumen de un texto escrito por Wiktor Werner²¹ publicado en el sitio de la National Library of Medicine patrocinada por el gobierno estadounidense, se lee que a quienes se señalaba como brujas, entre otras cosas, se les acusaba de haber enviado la muerte o una enfermedad. Los médicos de la época representaron un papel preponderante en estos ejercicios para culpar a estas mujeres. Adjudicados con el papel de expertos decidían a partir de un análisis objetivo (lo que sea que esto haya significado en la época) si la enfermedad tenía un origen normal o anormal o sea, artificial. Es fácil inferir el final que padecían las mujeres acusadas si el fallo del “especialista” era esto último. La autora muestra los hallazgos de su investigación al constatar la actitud misógina de la iglesia (ya sea católica o protestante) hacia las mujeres en general y en particular a las que no concuerdan con sus creencias del deber ser femenino.

Vinegar Tom y *Light Shining in Buckinghamshire* se desarrollan en el siglo XVII y muestran el lúcido interés de la dramaturga por la historia desde una perspectiva feminista cuyo estudio iniciaron en la década de los sesenta las mujeres recién egresadas con su flamante título de historiadoras, al darse cuenta de que la mujer estaba borrada de la historia universal oficial escrita por plumas masculinas.

Second-wave feminist scholars emerged in the UK and the US at several different sites, but one of the most important was historiography (the theory of historical methods and objects – how to do history). At Oxford, although Churchill was originally unaware of it, women formed a group and challenged male hegemony with regard to the production of history. The History Workshop at Ruskin College, Oxford sponsored the first British Women’s Liberation Movement Conference in 1970.²²

²⁰ Ouliaei Nia, Helen. *Vinegar Tom: Caryl Churchill’s Contribution to Feminist Theatre* English Department, Sobhe Sadegh Institute of Higher Education. *Elixir International Journal* https://www.elixirpublishers.com/articles/1678693575_201502004.pdf consultado el 9 de noviembre de 2021 a las 21:09 hrs

²¹ Werner W. Witch trials in the Salem as a medical error. Witch hunts in the XVII century and the medical art. *Med Nowozytna*. 2005;12(1-2):5-17. Polish. PMID: 17144196. Consultado el 19 de noviembre de 2021 a las 3:31pm <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17144196/>

²² Reinelt, Janelle. *On Feminist and Sexual Politics*. The Cambridge Companion to Caryl Churchill. p.21 Cambridge University Press 2009. Elaine Aston and Elin Diamond (eds.)

Como anota Janelle Reinelt quien es profesora de teatro y actuación en la Universidad de Warwick y fue President of the International Federation for Theatre Research de 2004 a 2007

Churchill not only made ordinary people the fulcrum of history, she also dramatized how ordinary women were disciplined and punished for deviant behaviour and how they resisted. She portrayed the collusion of the state power with religion in this oppression and also showed how women built fragile connections to each other in spite of their situations.²³

El contacto con estos dos grupos, fuentes de libertad creativa y experimentación, le ofrece a Churchill la oportunidad de ubicarse en el centro de la creación teatral en colaboración por medio de talleres dirigidos a mostrar ideas y entusiasmar a quien escribe y a quien actúa. Ella es la única dramaturga que, trabajando de esta forma con el grupo de Stafford-Clark, ha elaborado así, cuatro textos: *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), *Cloud Nine* (1979), *Fen* (1983) y *A Mouthful of Birds* (1986). Sobre estas experiencias de colaboración Reinelt, escribió en *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (2000): Churchill “is a socialist-feminist intellectual; serious historical and philosophical reading forms the background of her work and often enters the workshops.”²⁴ Stafford-Clark también llevó a escena *Top Girls* a la que ha nombrado: “the best play I’ve ever directed” en *Taking Stock: The Theatre of Max Stafford-Clark* (2007). Es en *Top Girls* donde Churchill presenta textos traslapados, lo que puede considerarse como una de sus aportaciones al teatro que se abordará en detalle en el capítulo dos, aunque la primera incursión en esta forma de diálogo se presenta en su obra corta *Three More Sleepless Nights* dirigida por Les Waters, texto que devela los juegos de poder incrustados en los diálogos entre hombre y mujer.²⁵ *Serious Money* (1987), *Icecream* (1989) y *Blue Heart* (1997) todas estrenadas en el Royal Court y puestas en escena también por Stafford-Clark nos hablan de una asociación de alta creatividad artística, sobre esto Elaine Aston, co-editora de *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* (2009) dice: “to account for the success of this writer-director relationship, which for a majority of modern playwrights is the most significant point of collaboration, requires some understanding of the synergies between Stafford-Clark’s rigorous

²³ Ibidem. p. 21

²⁴ Reinelt, Janelle. ‘Caryl Churchill and the Politics of Style’, in Elaine Aston and Janelle Reinelt (eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 174–93, p. 175

²⁵ <https://www.westminster.ac.uk/research/groups-and-centres/centre-for-law-society-and-popular-culture/projects/disrupting-the-everyday/the-soho-poly-project> consultado el 26 de octubre de 2021. 21:48hrs.

and meticulous approach to directing, and the textual fabric and precision of Churchill's writing."²⁶ La entrega de la obra a quien hará la puesta en escena es un hecho muy significativo para quien la escribe y el director de varios éxitos de Churchill tiene una orientación detallista y clara. Stafford-Clark disecta el texto y obtiene del actor una acción precisa para cada línea. Lo anterior en combinación con el uso de la lengua puntual y estricto de la dramaturga logran montajes teatrales de altísima factura.

La puesta en escena en Nueva York de *Cloud Nine* (1979) dirigida por Tommy Tune en 1981 recibe, al año siguiente, un Obie. El premio fue creado por el semanario *The Village Voice* en 1956 que cuenta entre sus fundadores a Norman Mailer. Así como el premio Tony se ofrece cada año a lo mejor del teatro montado en los escenarios de Broadway, el Obie entrega "Off-Broadway Theater Awards" el reconocimiento a lo mejor del teatro "Off Broadway" (O, B) y, posteriormente, "Off-off-Broadway", a las puestas en escena en los espacios alternativos y de búsqueda fuera del radio de la mundialmente conocida calle de teatros neoyorquinos. *Cloud Nine* tuvo en Nueva York una de las temporadas más largas de una obra escrita por una mujer y hacia finales de 1982 Caryl Churchill se había convertido en la única dramaturga con dos de sus obras presentándose simultáneamente en esa ciudad.²⁷ *Cloud Nine* es una obra en dos actos, el primero se desarrolla en la época victoriana y muestra a una familia inglesa de colonizadores en África enmarcada por el saqueo y el trato esclavista que impuso la Gran Bretaña en parte de ese continente. La obra tiene otra de las aportaciones al teatro de la dramaturga, el uso del tiempo no lineal: en el primer acto vemos a este grupo familiar hacia finales del siglo XIX, en el segundo vemos a la misma familia en el Londres de 1979 sin embargo, para los personajes sólo han transcurrido 25 años. Este recurso hace casi palpable que el clasismo, la opresión de las mujeres y el racismo traspasan épocas sin alterarse realmente. El ya mencionado capítulo dos, abordará este manejo libérrimo del tiempo que es una de las aportaciones de Churchill.

El montaje de *Top Girls* estrenado en el Royal Court Downstairs en 1982, se transfiere al Teatro Joseph Papp de Nueva York, y, también recibe un Premio Obie. A *Fen*, escrita en 1983, se le otorga al siguiente año el premio Susan Smith Blackburn, otorgado a mujeres dramaturgas

²⁶ *The Cambridge Companion to Caryl Churchill. On Collaboration.* Aston, Elaine y Diamond, Elin editoras. Cambridge University Press 2009. Page 149.

²⁷ *The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility* Author(s): Helene Keyssar Source: *The Massachusetts Review*, Spring, 1983, Vol. 24, No. 1, Woman: The Arts 1 (Spring, 1983), pp. 198-216 Published by: The Massachusetts Review, Inc. Página 198. This content downloaded from 132.248.9.41 on Mon, 25 Oct 2021 00:32:28 UTC All use subject to <https://about.jstor.org/terms>

de habla inglesa instaurado desde finales de la década de los setenta. Aquí se debe mencionar *Serious Money* estrenada en 1987 en el Royal Court, por supuesto, y transferida al Teatro Joseph Papp que recibe no nada más los premios Susan Smith Blackburn y Obie, también el premio Laurence Olivier for Best Play de 1987. Este galardón es asignado por la Society of London Theatre que originalmente se llamaba Society of West End Theatre Awards y se otorga anualmente al talento escénico ya sea de la zona tradicional de teatros llamada West End o de otros espacios teatrales de la ciudad de Londres. La estatuilla que se lleva quien gana el premio representa a Sir Laurence Olivier en su inolvidable representación en 1937, de la arenga del día de San Crispín en *Henry V* en el teatro Old Vic. *Serious Money* también recibió el Evening Standard Awards for Best Comedy y el Best Play Award from Plays and Players. Jean E. Howard, en *The Companion*, considera que *Serious Money* describe la avaricia del espíritu capitalista entronizado en las políticas y valores del gobierno conservador que dirige Margaret Thatcher para quien la codicia debe tener la altura de una virtud sagrada.

Durante el final de los ochenta la escritora inicia otra indagación teatral con el Joint Stock Theatre y el coreógrafo anglo australiano Ian Spink cofundador de la Second Stride Dance Company con Siobhan Davies y Richard Alston. El montaje consistió en llevar a cabo un taller durante 12 semanas inspirado en *Las Bacantes* de Eurípides, el texto que Churchill escribe en colaboración con David Lan en 1986 es *A Mouthful of Birds*, una exploración de la naturaleza de la locura, la violencia y la posesión. Se estrena en el Royal Court en ese año. *Mad Forest* es el resultado de un viaje a Rumanía unas semanas después del asesinato de los Ceausescu el 25 de diciembre de 1989. Mark Wing-Davey, en ese entonces director de la Central School of Speech and Drama (CSSD) ubicada en Londres, recuerda que al ver las noticias:

I realised the people dying were the same age as my students at Central. I knew Caryl well from our time together at Joint Stock. [...] As a socialist who had followed the collapse of communism in other countries, she felt it was important to go and see what was happening for herself.²⁸

Mary Luchurst, en *The Companion*, ofrece su lectura de *Mad Forest* y comenta que lo que la hace una obra notable es la decisión de la dramaturga de experimentar con estilos de actuación opuestos, su uso de la yuxtaposición de lo irreal con lo real, de lo imaginario con recuentos de

²⁸ Wing-Davey, Mark public interview with Mary Luckhurst, the Dixon Drama Studio, University of York, 14 March 2005. Citado en *The Cambridge Companion to Caryl Churchill. On The Challenge of Revolution*. Aston, Elaine y Diamond, Elin editoras. Cambridge University Press 2009. p.63

testigos presenciales, de los muertos con los vivos y su forma sutil de utilizar lo político a un nivel micro para echar luz sobre lo político a nivel macro.²⁹ El texto surgió de un taller con ejercicios creados por Churchill y Wing-Davey, los relatos de las propias experiencias de los estudiantes rumanos del entonces Instituto y ahora Universidad de Teatro y Cine "IL Caragiale" de Bucarest y entrevistas que los estudiantes rumanos y los de la CSSD llevaron a cabo en conjunto. Entre junio de 1990 y diciembre de 1991 se estrenó en Bucarest en el Instituto, en Londres en la CSSD y en el Royal Court y en el Theater Workshop de Nueva York.

El objetivo de este trabajo no es hacer un recuento completo de su extensa obra dramática profesional que se extiende por más de cinco décadas, sino anotar lo más sobresaliente de la primera mitad dado que, como anota Elaine Aston: “*Mad Forest* (1990), Churchill’s dramatisation of the Romanian revolution in 1989, is the last of her plays... ..to endorse Brechtian-influenced techniques for their politicising perspectives.”³⁰ Y es precisamente la influencia brechtiana lo que se busca exponer en el presente trabajo.

1.3 Bertolt Brecht

Eugen Berthold Friedrich Brecht nace el 10 de febrero de 1898 en Augsburgo, Alemania. Martin Esslin en el libro citado más arriba anota que el dramaturgo y poeta cambia su nombre a Bert o Bertolt debido a que la terminación “hold” puede significar “lovely”³¹. Esslin anota que el primer texto publicado del poeta y dramaturgo fue un “short prose sketch” en el periódico de su ciudad natal, el *Ausburger Neueste Nachrichten* en agosto de 1914. Al inicio de la primera guerra el joven Brecht escribe un ensayo “voicing violently pacifist views” en palabras del autor de *Brecht A Choice of Evils*, el texto levantó revuelo en su Realgymnasium y el desde siempre rebelde escritor estuvo a punto de ser expulsado. En 1917 el escritor inicia sus estudios de medicina en la universidad de Munich, debido al estallido de la guerra un año después, es reclutado como asistente médico lo que sin duda dejó una huella indeleble en el poeta. Esta es la forma en que describe parte de su experiencia años más tarde:

²⁹ *Ibid* (La traducción es mía) p. 63

³⁰ Aston, Elaine. Caryl Churchill – The “Picasso” of Modern British Theatre. 2014 Methuen_CC_essay_for_Darren.pdf.

³¹ Esslin, Martin. *Ibid*. p. 4

If the doctor ordered me ‘Amputate a leg, Brecht!’ I would answer: ‘Yes, Your Excellency!’ and cut off the leg. If I was told: ‘Make a trepanning!’ I opened the man’s skull and tinkered with his brains. I saw how they patched people up in order to ship them back to the front as soon as possible³².

Esslin opina que lo vivido en el hospital aflora una y otra vez en su poesía donde suelen aparecer cuerpos desmembrados; hasta aquí, el autor citado. Es posible que su pensamiento político de pacifista a ultranza provenga de esa rabia impotente del que sólo puede ser testigo, sin poder alguno para alterar la violenta realidad ante sus ojos.

En 1918, Bert escribe su primera obra: *Baal*. Para 1921, logra obtener el puesto de ‘Dramaturg’ en el teatro Munich Kammerspiele lo que significa ser el “dramaturgo en residencia”. Brecht se ocupaba de adaptar las obras para su montaje, ofrecer recomendaciones artísticas al gerente del teatro, editar los programas de mano así como llevar a cabo las relaciones públicas. En septiembre de 1922 estrena con gran éxito, en ese espacio, *Tambores en la noche* y gana el Kleist Prize que es otorgado al mejor dramaturgo joven del año. En 1923, anota Esslin, el poeta hace una adaptación de *Eduardo II* de Marlowe y es el debut del teatro épico. La producción era sofisticadamente naif sin embargo muy estilizada, anota el escritor y menciona una anécdota que Brecht solía platicar, había tenido muchas dificultades para montar la escena de una batalla así que pidió ayuda a varias personas hasta que llegó con el comediante Karl Valentin y le preguntó ‘what soldiers do in a battle?’ y Bert escuchó: ‘they are afraid’. El dramaturgo hizo que sus actores se maquillaran la cara de blanco tiza para la escena de la batalla, lo que produjo un efecto inolvidable, refiere Esslin. El hecho de presentar a sus actores con la cara blanca en la batalla se puede reconocer como un Gestus. El estudioso del escritor alemán dice que las actitudes básicas del ser humano son expresadas por lo que Brecht denomina Gestus, un término que va más allá de la acepción de “gesto” y cubre todo el rango de los signos de las relaciones sociales incluyendo, y Esslin cita las palabras de Brecht en *Kleines Organon*, para. 61, p. 132: ‘comportamiento, entonación y expresión facial.’

Siguiendo con lo publicado por Esslin, encontramos que el dramaturgo se establece en Berlín hacia finales de 1924 donde conoce y colabora con Erwin Piscator, quien considera que el escenario es sobre todo, un instrumento para movilizar a las masas. No hay duda de la gran influencia que tuvo sobre Brecht, su teatro épico y sus teorías. También el poeta quería un teatro

³² Citado en Esslin, Martin. *Brecht A Choice of Evils*. Fourth Edition. Methuen. 1984 p. 7. Tomado de Sergei Tretyakov, ‘Bert Brecht’, *International Literature*, Moscow, May 1937.

científico, marxista, elaborado de tal manera que explicara el contexto amplio social e histórico de una obra. Esslin agrega: “But while Piscator attached little importance to purely literary values, Brecht laid great stress on the poetic aspects of such drama.”³³ Lo irónico de los esfuerzos de ambos teatristas era que siempre fueron observados con tremenda desconfianza precisamente por aquellos a los cuales pretendían servir: los miembros del partido comunista.

Esslin hace un gran énfasis en la calidad poética de Brecht y, siguiendo sus palabras, nos explica que la lengua alemana literaria y sobre todo la usada en el escenario es esencialmente una lengua artificial y muerta. Mientras el inglés o el francés estándar es hablado si no por toda la población, sí por un sector importante de ella, el alemán estándar sólo existe en el papel o en el escenario. En la cotidianidad, hasta las personas más educadas tienen un acento regional claramente definido y un vocabulario propio. Por lo tanto, continúa Esslin, es mucho más difícil escribir en alemán diálogos dramáticos que suenen como un discurso real, libre de matices locales y de las limitaciones de un simple dialecto. Para el estudioso de Brecht, éste logra la proeza singular de crear tanto en su poesía como en su teatro un lenguaje propio, mismo que permite intuir los ritmos y otorga la sensación de un discurso real sin que esté atado a ningún dialecto en particular. El producto es una síntesis tan original, vital y con tan profundas raíces en tradiciones diferentes que crea una cabal ilusión de realidad. Esslin cita a un crítico de los inicios del dramaturgo:

...Again and again it simply forces you to listen. His characters may talk the silliest stuff for quarters of an hour on end... But the point is: how they say it! No other writer has caught the speech of the masses of the people as Brecht has... For Brecht language is no longer a secondary, indirect matter, no longer merely a question of intellectual expression, but something elementary, a function of the body... The choice of words itself is banal, but the way they are put together almost amounts to genius...

Esslin expone que la teoría brechtiana del teatro épico va en contra de la teoría del drama alemán, tomada de Aristóteles, que los dos escritores más importantes de la época presentaron en conjunto en 1797: Goethe y Schiller. En su ensayo *Sobre poesía épica y dramática* para describir la diferencia entre estos géneros enuncian: ‘the epic poet presents the event as totally past, while the dramatic poet present it as totally present’. Lo que hace Brecht es tomar el nombre para su teatro de “the epic poet”. Un ingrediente fundamental de su teatro es precisamente relatar

³³ Ibid p. 23

historias, hechos que han ocurrido en otro tiempo y lugar. Lo anterior va en contra de la tendencia teatral donde se pretende que lo observado esté ocurriendo en el momento, imaginando que el reparto trabaja tras “una cuarta pared”. Este concepto es más conocido por formar parte importante del planteamiento de Stanislavski en el cual le pide a quienes actúan, crear un espacio de soledad en público precisamente detrás de ese muro imaginario ubicado en el proscenio.³⁴ El drama aristotélico de la catarsis, de la identificación del público con los personajes, el teatro que crea la ilusión de conjurar eventos representados como algo que ocurre por primera vez en ese momento cuando obviamente han sido repetidos en innumerables ensayos, era algo que para el poeta y dramaturgo representaba un fraude. Brecht el racional, nos dice Esslin, demanda un teatro de contemplación desapegada y en calma, un teatro de reflexión crítica. Por lo tanto, debe mostrarse a los espectadores que no están siendo testigos de sucesos reales que están sucediendo frente a sus ojos en este preciso momento, sino que están sentados en un teatro, escuchando un recuento de cosas que sucedieron en otras coordenadas de tiempo y espacio. Además, la audiencia debe ser disuadida de identificarse con algún personaje pues pierde su actitud crítica. El opuesto de la identificación es mantenerse desapegado, ajeno, distante de la acción. Esto es lo que significa el ‘Verfremdungseffekt’ (Veffekt). La respuesta de Brecht es clara: el teatro no debe intentar crear una ilusión de realidad, debe hacer el mejor esfuerzo para destruirla tan pronto surja dado que tiende a aparecer continua y obstinadamente. Por medio de crear ese distanciamiento, se permite al público mirar las cosas familiares bajo una nueva luz y provocar un nuevo entendimiento a través de la sorpresa y el asombro. Brecht decía que los grandes descubrimientos de la humanidad, habían sido hechos por quienes habían mirado las cosas familiares como si nunca las hubieran visto. Newton al mirar una manzana caer, Galileo al mirar un candelabro oscilante. En palabras del dramaturgo: ‘The natural must be made to look surprising’.³⁵

Esslin apunta que la construcción de las obras del teatro épico se libera de la necesidad de crear suspenso, la historia puede desarrollarse en un cierto número de situaciones separadas, cada una redonda y completa en sí misma, lo que impide una forma de acción lineal. Y el escritor afirma: The total effect of the play will be built up through the juxtaposition and ‘montage’ of contrasting episodes. Brecht anota en su texto de 1948 *A Short Organum for the*

³⁴ Hinckley, Jaren S. Performance Anxiety: Constantin Stanislavski's Concept of Public Solitude. College Music Symposium, 2008, Vol. 48 (2008), pp. 124-130. College Music Society Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/25664813>

³⁵ Ibid p. 119

Theatre: “The story does not just correspond to an incident from men’s life together as it might actually have taken place, but is composed of episodes rearranged so as to allow the story-teller’s ideas about men’s life to find expression.”³⁶ Martin Esslin expone lo que el teatro aristotélico significa para Brecht. El hecho de crear la ilusión de que algo está ocurriendo por primera vez, implica la imposibilidad de cambio en las actitudes y pasiones de los personajes puesto que apunta a una naturaleza humana. Por otro lado, la construcción de lógica secuencial indica el curso inexorable del destino y la incapacidad de las personas de incidir en éste.

He aquí un extracto de las palabras de Brecht que cita Esslin acerca de las diferencias entre la vieja convención y la concepción brechtiana del teatro que arroja luz en la profunda diferencia planteada por su labor teatral.

The spectator of the dramatic theatre says: ‘Yes, I have felt the same – I am just like this – This is only natural. – It will always be like this.

The spectator of the epic theatre says: ‘I should never have thought so. – That is not the way to do it. – This will have to stop.

Lo primero puede significar que es una aceptación de lo inamovible. Lo segundo, el reconocimiento como paso anterior al cambio. La propuesta brechtiana, como se ve por lo mencionado más arriba, tiene el énfasis en la recepción. Los planteamientos están orientados a producir un movimiento hacia la transformación de la realidad del público.

Se ha tocado el inicio de la vida de Brecht y algunos puntos importantes de su teoría teatral que vieron la luz hace un siglo. Los mencionados más arriba se encuentran en la obra de Caryl Churchill que nos ocupa. En el siguiente punto se abordan las coincidencias entre las propuestas brechtianas y el trabajo de la dramaturga.

³⁶ Brecht, Bertolt *A Short Organum for the Theatre* 1948. Documento electrónico p.13 párrafo 64.

The legacy of Brecht is not simply a series of provocative theatrical tricks but an insistence on the link between bourgeois ideology and conventional modes of theatre representation. Drawing on this critique, Churchill has tried to foreground for discovery the gender ideology that governs sexual representation.

Elin Diamon³⁷

(In)Visible Bodies in Churchill's Theatre

1.4 Coincidencias con propuestas Brechtianas en *Top Girls* de Caryl Churchill

Lo relevante de las propuestas brechtianas en la mayoría de las obras escritas por la autora en su producción hasta el año 1990, es que las encontramos en la base de la creación y que son ampliadas o remodeladas por la pluma de Caryl Churchill. En este trabajo se observan las que podemos ver en *Top Girls*, obra estrenada en 1982, resalta el “Verfremdungseffekt” (Veffekt) que lleva a cabo una labor determinante.

Aquí cabe anotar que varias de las aportaciones brechtianas al teatro fueron desde el inicio de la segunda ola feminista, incorporadas en las puestas en escena con perspectiva genérica al final de la década de los sesenta y durante los setenta. Elin Diamond en 1988 anotó:

When gender is "alienated" or foregrounded, the spectator is enabled to see a sign system as a sign system- the appearance, words, gestures, ideas, attitudes, etc., that comprise the gender lexicon become so many illusionistic trappings to be put on or shed at will.³⁸

El género provee una ilustración perfecta de cómo trabaja la ideología dado que la actuación femenina o masculina usualmente parece ser una extensión natural, por ende fija e inalterable, del sexo biológico. Y la autora redondea su pensamiento al agregar:

Understanding gender as ideology-as a system of beliefs and behavior mapped across the bodies of females and males, which reinforces a social status quo-is to appreciate the continued timeliness of

³⁷Diamond, Elin. *(In)Visible Bodies in Churchill's Theatre*. Theatre Journal , May, 1988, Vol. 40, No. 2 (May, 1988), pp. 188-204 The Johns Hopkins University Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/3207656>

³⁸ Diamond, Elin. Brechtian Theory/ Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. TDR (1988-) , Spring, 1988, Vol. 32, No. 1 (Spring, 1988), pp. 82-94. The MIT Press. <http://www.jstor.com/stable/1145871>

Verfremdungseffekt, the purpose of which is to denaturalize and defamiliarize what ideology makes seem normal, acceptable, inescapable.³⁹

Y nuestra dramaturga no es la excepción en incorporar aportaciones teatrales del poeta alemán para ubicar bajo el cenital a los personajes genéricos. Lo siguiente será la exposición del uso de cada una de las propuestas brechtianas descritas en el punto anterior (1.3) en *Top Girls*. Iniciamos con el Gestus:

El maquillaje usado por los soldados en la batalla que hemos mencionado en el punto 1.3 es un Gestus que ofrece información trascendente de el/los personajes. En este caso el grupo de hombres con la cara maquillada de blanco tiza representan uno: el soldado en combate y su situación aterradora. El blanco tiza en los rostros pone en evidencia la realidad y podemos reconocer su ser soldados y su miedo. Caryl Churchill logra que el Gestus sea creado por todos los personajes que son las invitadas a la celebración en un restaurante en la primera escena de la obra. Todas ellas provienen de distintos puntos del planeta, ubicadas en distintos momentos de la historia, del mito y de la ficción, sin embargo, todas ellas refieren partes de un solo papel genérico: la mujer (que es conformada por todas esas mujeres, y más). Volveremos a referirnos a este Gestus más adelante. Por ahora se presentan los personajes referidos. Tenemos a Isabella Bird (1831 – 1904) inglesa, viajó sola durante décadas. Escritora, fotógrafa, exploradora. Lady Nijo (1258 – c. 1307) japonesa, concubina del ex emperador Go-Fukakusa, al perder el favor de éste se vuelve una monja budista, escribe sus memorias y recorre el Japón a pie. La papisa Juana de la cual no hay consenso si es leyenda o historia verdadera, se dice que nació en el año 822 en Ingelheim am Rhein hoy, un pueblo en Alemania. Desde joven se disfraza de hombre para tener acceso a la educación, logra subir en los peldaños de la institución y llega a ser nombrada Papa. Griselda es producto de la pluma de Geoffrey Chaucer en *The Clerk's Tale* en su libro *Los Cuentos de Canterbury* (c. 1387) y Gret es creada por el pincel de Brueghel el viejo en su pintura *The Dulle Griet* que data del año de 1563, como la reciente restauración ha descubierto⁴⁰. Lo que se trae a primer plano viendo a todas estas mujeres tan diferentes en escena y escuchando las historias de sus vidas es algo aterradoramente común: su estatus de persona de segunda. Esto es un Gestus. Más aún, dentro de este grupo de mujeres, hay dos: Griselda y Gret, ambas

³⁹ Ibid p. 84

⁴⁰ <https://museummayervandenbergh.be/en/page/restoration-dulle-griet-reveals-unseen-wealth-colour-and-fresh-discoveries> consultado el 2 de marzo de 2022 19:36 hrs.

campesinas, la primera del siglo XIV y la otra del siglo XVI, que representan a la clase más desfavorecida. Todas esas mujeres en el planeta que han trabajado la tierra para su familia y/o para otros y que han dado a luz, han criado, atendido, limpiado, alimentado, han cuidado enfermos y ancianos, en una frase: han sido y reproducido fuerza de trabajo a través de los siglos, todas ellas, no han llegado a figurar en la Historia universal anterior a la segunda ola feminista. Las mujeres pobres están sumergidas en el anonimato, por lo que se requiere echar mano de su representación en el arte para traerlas a escena. Este Gestus, por lo tanto, echa luz justo sobre las diferencias entre las mujeres cuando pertenecen a una clase social desfavorecida económicamente. La escritora que nos ocupa crea el Gestus al colocar en el reflector, en la primera escena, el papel femenino a través de lo que se llama la Historia de la humanidad; aunque bien podría nombrarse como la Historia de la mitad de la humanidad.

Antes de que pasemos a ver la aplicación del Veffekt o distanciamiento por parte de la dramaturga inglesa, es necesario ofrecer un esbozo de una de las mayores aportaciones de Caryl Churchill al teatro: el traslapado de textos. En el enunciado de un personaje la escritora anota una diagonal (/) para indicar dónde debe iniciar el siguiente texto de otro personaje, por ende, durante un cierto lapso hay dos personas que hablan al mismo tiempo. Por ejemplo en:

MARLENE *notices* GRISELDA.

MARLENE. Griselda! / There you are. Do you want to eat?

GRISELDA. I'm sorry I'm so late. No, no, don't bother.

MARLENE. Of course it's no bother. / Have you eaten?

GRISELDA. No really, I'm not hungry.⁴¹

El signo “/” le indica a la actriz que interpreta a Griselda dónde inicia su siguiente texto, en este caso: “I’m sorry I’m so late.” Lo anterior es dicho al mismo tiempo que la actriz que interpreta a Marlene enuncia: “There you are. Do you want to eat?”

También se da la continuación a un comentario o la respuesta a una pregunta cuando otros personajes han seguido en diálogo. Esto se marca con un asterisco (*). Un ejemplo a continuación:

JOAN. Yes, what is it exactly, Marlene?

MARLENE. Well it's not Pope but it is managing director.*

JOAN. And you find work for people.

⁴¹ Churchill, Caryl. *Top Girls* A METHUEN MODERN PLAY. First published in 1982 by Methuen London Ltd, 11 New Fetter Lane London EC4P 4EE. Todas las citas han sido extraídas de ésta edición.

MARLENE. Yes, an employment agency.

NIJO. *Over all the women you work with. And the men.

El primer texto de Marlene es el pie tanto para “And you find work for people.” Como para “Over all the women you work with. And the men.”

Ahora que el traslapado y la discontinuidad han sido esbozados, ocupémonos de otro Gestus, éste logrado en una frase breve dicha por el personaje de Gret salido de la pintura de Brueghel. Se dice que Dull Gret está arengando a otras campesinas a asaltar el infierno y acabar con los demonios. Tom Kuhn menciona que en un texto acerca de *El círculo de tiza caucasiense*, Brecht hace una recomendación a las actrices que vayan a interpretar a Grusche (una cocinera en la obra): “deberían estudiar la belleza de Tollen Grete.” (Dull Gret) y Kuhn interpreta: “to Brecht she is not a howling caricature or a stereotype of any vice, that is important, she is beautiful simply in her particularity as an apt expression of a certain reality, and in her unconscious rampaging resistance against social injustice and war”.⁴² Es notable que tanto Brecht como Caryl Churchill coincidan en su interés, con décadas de por medio, en este personaje. Otro de los resultados de la restauración de esta pieza en Bruselas es que se confirmó que el pintor no escribió la palabra Dul (sic) como título en el panel.⁴³

Abordemos ahora, el Gestus de Gret:

La Papisa Juana, en el primer acto, primera escena, está contando el inicio de su labor de parto durante una procesión y lo que dicen quienes atestiguan lo que ocurre:

JOAN. ...Great waves of pressure were
going through my body, I heard sounds like a cow lowing,
they came out of my mouth. Far away I heard people
screaming, 'The Pope is ill, the Pope is dying.' And the baby
just slid out onto the road. *

MARLENE. The cardinals / won't have known where to put
themselves.

NIJO. Oh dear, Joan, what a thing to do! In the street!

ISABELLA. *How embarrassing.

⁴² Kuhn, Tom. Brecht reads Bruegel: "Verfremdung", *Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory*. Source: *Monatshefte*, Spring 2013, Vol. 105, No. 1 (Spring 2013), pp. 101-122 University of Wisconsin Press. <https://www.jstor.org/stable/24549600> consultado el 23 de octubre de 2022.

⁴³ <https://museummayervandenbergh.be/en/page/restoration-dulle-griet-reveals-unseen-wealth-colour-and-fresh-discoveries> Sitio del Museum Mayer Van Der Bergh.

GRET. In a field, yah.

La respuesta de Gret es un Gestus que da información nodal del personaje. Gret es una campesina que da a luz al aire libre, en el campo. En una frase breve enfrentada a las exclamaciones de las otras mujeres que tienen otro estatus social, estas cuatro palabras, nos ofrecen ese Gestus donde está incluida la historia reproductiva antes, durante y después del siglo XVI que ha sido la realidad de mujeres que trabajan la tierra.

Hasta aquí algunos Gestus de la obra logrados con distintos medios. Pasemos al siguiente punto, 'Verfremdungseffekt', Veffekt o distanciamiento. Retomemos ahora la escena que dejamos más arriba para ver cómo logra la escritora distanciar al público. Lo que sigue al texto de Gret es una indicación de la dramaturga:

They are laughing.

Y la continuación de la historia de Joan (la Papisa Juana):

JOAN. One of the cardinals said, 'The Antichrist!' and fell over
in a faint.

Y la indicación es:

They all laugh.

Sobre las risas:

MARLENE. So what did they do? They weren't best pleased.

JOAN. They took me by the feet and dragged me out of town
and stoned me to death.

They stop laughing.

Y ésta indicación nos lleva a un silencio en el que reverbera el asesinato de una mujer que acaba de parir. Con su ser mujer a-cuerpado en el alumbramiento, la función de su vientre le acarrea la muerte a pedradas. Y en ese momento abismal en el que una mujer da a luz y se le da muerte, a ella y al ser que ha traído al mundo, la dramaturga provoca el distanciamiento por medio del siguiente texto que Joan responde a Marlene:

MARLENE. Joan, how horrible.

JOAN. I don't really remember.

La ficción se rompe. Esto ubica al público o quien lee, en la certeza del teatro, el escenario y ese personaje que es una mujer que recuerda su muerte. Al reconocer la ficción tomamos distancia.

Nos ha creado emociones, sin duda. No hay escape a lo que se siente y sin embargo, la mente produce pensamientos, pueden resonar preguntas en el distanciamiento, en la ficción rota. El Veffekt usado por Caryl Churchill aquí, es una frase breve que ofrece la oportunidad de preguntarnos, pensar y repensar desde esa emoción producida por la escena, lo que las mujeres a través de la historia han enfrentado por ser, precisamente, mujeres.

El siguiente punto es hacer de lo familiar algo extraño, y para esto es necesario volver al inicio de la obra. La primera escena es una reunión de mujeres que van a celebrar la promoción a Directora General de una de ellas. Se encuentran a la hora de la cena para departir en un restaurante. Esta celebración nos es familiar. Lo que la hace extraña es que Marlene invita a mujeres de la historia, de la leyenda y de la ficción. Y esta extrañeza funciona en círculos concéntricos, el exterior sería el que se acaba de mencionar. La escena revela, a cada paso, a cada círculo, lo extraño en lo familiar de los temas de estas mujeres que, a pesar de ser disímbolas, estar separadas por siglos así como por tradiciones y nacionalidad, enuncian textos que muestran facetas de un mismo papel genérico impuesto a la mitad de la población del mundo desde siempre. Nos enfocaremos en Griselda, el personaje escrito por Chaucer, para observar con más detenimiento algo familiar que se vuelve extraño. A estas alturas el público ya conoce la mayor parte de las vivencias de las otras, así que cuando Griselda llega a la celebración capta la atención de la mayoría de ellas. Escuchamos a una campesina que se casa con un marqués después de aceptar ofrecer absoluta obediencia a éste. Caryl Churchill hace que algo familiar como la obediencia que demandan los esposos/parejas de las mujeres se vuelva extraño al llevarla al extremo. Lo primero a resaltar es que la obediencia le viene a Griselda de una intersección producida por su género y su condición socioeconómica. En el constructo patriarcal, la esposa debe obedecer al marido y en la estructura capitalista que el patriarcado ha impuesto existe una obediencia tácita de las clases con poco poder adquisitivo a las clases económicamente poderosas. El personaje se encuentra en la intersección de la avenida llamada Género y la llamada Estrato Social, en ese punto la obligación de obedecer se duplica. Así, tenemos:

GRISELDA. ...Then the carriage stopped outside our cottage and we couldn't see the bride anywhere. And he came and spoke to my father.

NIJO. And your father told you to serve the Prince.

GRISELDA. My father could hardly speak. The Marquis said it wasn't an order, I could say no, but if I said yes I must always obey him in everything.

MARLENE. That's when you should have suspected.

GRISELDA. But of course a wife must obey her husband. / And of course I must obey the Marquis.*

La interseccionalidad que la ubica en un punto de obediencia doblemente exigida es expresada como algo esperado, inevitable y, por conocido, familiar. Al continuar el discurso de Griselda encontramos una obediencia que va más allá y provoca incomodidad al escuchar su defensa y justificaciones:

GRISELDA. Marlene, you're always so critical of him. / Of course he was normal, he was very kind.

MARLENE. But Griselda, come on, he took your baby.

GRISELDA. Walter found it hard to believe I loved him. He couldn't believe I would always obey him. He had to prove it.

Aquí llama la atención el enunciado “he took your baby” y la respuesta de Griselda:

MARLENE. I don't think Walter likes women.

GRISELDA. I'm sure he loved me, Marlene, all the time.

MARLENE. He just had a funny way / of showing it.

GRISELDA. It was hard for him too

En seguida nos enteramos que el bebé es una niña y que cuando tenía seis semanas de nacida, se la llevan por órdenes del marqués. La viajera inglesa pregunta:

ISABELLA. But why did your husband take the child?

GRISELDA. He said all the people hated me because I was just one of them. And now I had a child they were restless. So he had to get rid of the child to keep them quiet. But he said he wouldn't snatch her, I had to agree and obey and give her up. So when I was feeding her a man came in and took her away. I thought he was going to kill her even before he was out of the room.

En la primera línea de Griselda se transparenta la necesidad de ubicar la responsabilidad de lo que ocurre en otras personas y no en quien lo ha originado: “I was just one of them”. Sin embargo fue el marqués quien decidió casarse con “una de ellas”. “And now I had a child ...” Y fue el marqués quien la embarazó. “They were restless”. ¿Y al marqués le preocupa lo que un

grupo de campesinos sienta? “So he had to get rid of the child to keep them quiet.” ¿Y el marqués hizo una encuesta entre los campesinos y se llegó a este macabro resultado? A Griselda se le pide lo imposible: “I had to obey and give her up.” Esta obediencia llevada al extremo, pues se le dice que matarán a su bebé, la hace extraña aun cuando su origen nos es familiar. Esta expresión muestra el sinsentido y abre la posibilidad de preguntarse: ¿De dónde proviene? ¿Cuál es su origen? La obediencia que resuena familiar y quizá posibilidad única para nuestras abuelas y bisabuelas (y muchas mujeres nacidas bajo la imposición de obediencia religiosa) se vuelve extraña llevada a un escenario límite, y a los ojos de quien está en las butacas o lee el texto se pueden presentar otras preguntas como: ¿en qué se convierte un ser humano cuando renuncia a decidir por sí misma para ofrecer obediencia? ¿Qué percibe al mirarse al espejo? ¿De qué le sirve a quien impone la obediencia saberse obedecido? La apuesta de la escritora al utilizar esta propuesta brechtiana de presentar algo familiar (tan alejado) que nos resulte extraño, abre un espacio vital para la reflexión.

Aquí retomaremos la intención del Gestus de este grupo de personajes. La dramaturga lleva esta herramienta brechtiana un paso más allá. No nada más el grupo de mujeres nos da parte de su papel a través de la historia, también crea un Gestus que va desde lo que cada una de ellas tiene como característico y que es común al grupo genérico entero. En otras palabras: cada una representa algo que se impone a todas. La paciencia y obediencia a la figura masculina de Griselda se reconocen como obligaciones de las mujeres para con los hombres. Lady Nijo representa cómo el patriarcado divide a las mujeres en cortesanas y no cortesanas, putas y madresposas⁴⁴ en definición certera de. Dull Gret representa el denominador económico común para millones de mujeres en el mundo que trabajan, dan a luz, atienden a otros y mueren en la pobreza. La papisa Juana representa la prohibición patriarcal milenaria del acceso a la educación de las mujeres de todo el mundo. Isabella Bird, siguiendo el Gestus, es ese ser humano mujer que en medio de una época rígida de amplias prohibiciones para su género, y gracias a que forma parte de una clase social privilegiada que tiene acceso a la educación, logra tomar decisiones trascendentes para ella y evita ciertos aspectos del cumplimiento de su papel tradicional. Mujeres como ella serán, junto con las obreras y beneficiarias de la Education Act de 1944, quienes

⁴⁴ Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI Editores: UNAM, 2014.

inicien la revuelta para la segunda ola feminista a partir de la década de los 60⁴⁵. En este listado debe incorporarse al personaje de la mesera quien no dice ni una sola palabra y es la que sirve a todas las demás. Esto último, por supuesto, ha sido establecido como característica femenina y forma parte del papel de las mujeres en el mundo: servir a otros. En silencio, de preferencia. El personaje de la mesera es el único contemporáneo de Marlene en la escena que inicia la obra. La escritora la mantiene en el mutismo y la hace casi invisible por medio de que ninguna de las comensales profiera ni la expresión “por favor” ni la palabra “gracias”. Todas parecen ordenar su comida sin mirarla siquiera. Esto pone en el cenital los estratos sociales, la clase baja que necesita trabajar para sobrevivir y la del poder adquisitivo que pareciera “merecedora” del servicio. Esto constituye el Gestus, evidencia las mujeres que trabajan sirviendo ya sea en el ámbito doméstico, en oficinas, cuidados, educación, turismo y demás áreas donde se sirve a otras personas. Desde la entrada del primer acto Churchill evidencia que quien sirve es mujer.

La siguiente coincidencia que nos ocupa es la forma de la obra. Como la propuesta de Brecht, la estructura de *Top Girls* no sigue el formato del drama aristotélico y presenta un manejo del tiempo no lineal. Ambos elementos se encuentran en sus textos y, por supuesto, en el que nos ocupa, son de tal relevancia que han creado un sello que caracteriza todo el cuerpo de su obra. Se anotan algunos testimonios de ello

Just as frequently commented on is Churchill’s continual engagement with form, finding new structures and shapes to address her concerns. What her example taught David Eldridge was ‘that an expressive, thoughtful exploration of form is always as meaningful as the content it shapes’⁴⁶

(Caryl Churchill’s) Every play finds a new structure, many of which, as Moira Buffini writes, are ‘like sculptures’ in their freestanding beauty. Sarah Daniels once suggested that because of her ability to strike out and create fully workable non-naturalistic forms Caryl Churchill is to the contemporary theatre what Picasso was to modern art.⁴⁷

In a 2018 tribute prior to Churchill’s receiving the Writers’ Guild of Great Britain Award for Outstanding Contribution to Writing, playwright Lucy Kirkwood called her “a writer of protean gifts, completely lacking

⁴⁵ Bruley, Sue. 'It didn't just come out of nowhere did it?': the origins of the women's liberation movement in 1960s Britain. *Oral History*, SPRING 2017, Vol. 45, No. 1 (SPRING 2017), pp. 67-78 Published by: Oral History Society. <https://www.jstor.org/stable/26382544> consultado el 14 de agosto de 2023.

⁴⁶ The Cambridge Companion to Caryl Churchill. On Churchill’s Influences. Aston, Elaine y Diamond, Elin editoras. Cambridge University Press 2009. Page 164.

⁴⁷ Ibid. p. 164/165.

in complacency. Simply put, she is the only person writing today who says something new in both form and content every time she puts pen to paper. Her work is profoundly political, but never didactic, charged with metaphorical power not journalistic editorial.”⁴⁸

Nick Payne playwright:

Her plays are dazzling. They are so formally amazing, but what’s often overlooked is she’s an amazing writer of dialogue. There is acute line-by-line writing as well as this ridiculous control of form, which is completely tied to the content.⁴⁹

Como puede inferirse de estos testimonios, la forma que presentan las obras de la dramaturga no coincide con la del drama aristotélico. Esta es una de las razones por las cuales el trabajo de la escritora es altamente respetado y podría considerarse una de sus aportaciones al teatro por lo que se tocará la estructura de *Top Girls* en el apartado que sigue.

Hasta aquí las coincidencias con propuestas brechtianas. En el siguiente punto se abordarán las aportaciones de Caryl Churchill al teatro y se profundizará en el análisis del texto.

⁴⁸Caryl Churchill: Revolutionizing Form & Content by Bobby Kennedy, Director of New Work & Dramaturgy Artists. Dramaturgy A number, Caryl Churchill, Cloud Nine, playwright, season 18-19, Top Girls. 3 de mayo de 2019. <https://www.writerstheatre.org/blog/caryl-churchill-revolutionizing-form-content/> consultado el 9 de octubre de 2022.

⁴⁹ Caryl Churchill at 80 – celebrating UK theatre’s ‘ultimate playwright’ Aug 29, 2018 By David Benedict. Consultado el 14 de mayo de 2019. <https://www.thestage.co.uk/features/caryl-churchill-at-80--celebrating-uk-theatres-ultimate-playwright>

Whatever the merits and rankings accrued by or accorded to British dramatists writing for the stage from the mid-twentieth century onwards, none can surpass Churchill in respect to her theatrical inventiveness. Stylistically recognisable, Pinter's theatre has, for instance, coined the term Pinteresque, but Churchill's innovative dramaturgical shifts make it comparably harder to define the Churchillean. Rather, to expect the unexpected has come to inform the horizon of Churchillean expectation.⁵⁰

R. Darren Gobert. *The Theatre of Caryl Churchill*

CAPÍTULO 2

2 Aportaciones de Caryl Churchill al Teatro que se encuentran en *Top Girls*

2.1 Traslapado de textos

Esta es una de las aportaciones más notables al teatro de Caryl Churchill. La escritora dice en *Plays 2* al inicio de la primera edición de *Top Girls*: “It took ‘80 and ‘81 to work it out. Meanwhile I wrote *Three More Sleepless Nights* for Les Waters, which he directed at the Soho Poly in ‘80, and used overlapping dialogue in a quarrel; it seemed the answer for the dinner scene too.” Como se menciona en el punto 1.4, una diagonal (/) indica dónde debe iniciar el siguiente texto de otro personaje, por ende, escuchamos a dos actrices que hablan al mismo tiempo. He aquí la indicación de la dramaturga:

A speech usually follows the one immediately before it BUT:

1: when one character starts speaking before the other has finished, the point of interruption is marked / .

e.g. ISABELLA: This is the Emperor of Japan? / I once met the Emperor of Morocco.

NIJO: In fact he was the ex-Emperor.

Por lo que “I once met the Emperor of Morocco” e “In fact he was the ex-Emperor.” Son dichos al mismo tiempo. El Segundo tipo de traslapado se explica así:

2: a character sometimes continues speaking right through another's speech:

e.g. ISABELLA: When I was forty I thought my life was over. /
Oh I was pitiful. I was

⁵⁰ Gobert, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Bloomsbury Methuen Drama. An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. 2014. p. 213

NIJO: I didn't say I felt it for twenty years. Not every minute.

ISABELLA: sent on a cruise for my health and I felt even worse. Pains in my bones, pins and needles ... etc.

Por lo que en este caso, las actrices continúan hablando juntas más allá de una sola frase, como se puede apreciar.

La tercera clase de traslapados conlleva una discontinuidad en el intercambio de textos en la que se da la réplica al mismo tiempo que otros personajes han seguido en diálogo. Esto se marca con un asterisco (*). Veamos la indicación de la dramaturga:

3: sometimes a speech follows on from a speech earlier than the one immediately before it, and continuity is marked*.

e.g. GRISELDA: I'd seen him riding by, we all had. And he'd seen me in the fields with the sheep*.

ISABELLA: I would have been well suited to minding sheep.

NIJO: And Mr Nugent riding by.

ISABELLA: Of course not, Nijo, I mean a healthy life in the open air.

JOAN: *He just rode up while you were minding the sheep and asked you to marry him?

where 'in the fields with the sheep' is the cue to both 'I would have been' and 'He just rode up'

Por lo tanto, se dice el texto de JOAN al mismo tiempo que ISABELLA y NIJO llevan a cabo su diálogo.

Las dos modalidades de traslapado y la discontinuidad anotadas, ofrecen una cualidad realista pues es una dinámica que puede observarse en los grupos de personas reunidas para departir. Hay competencia y protagonismo en tomar turno y mantener la atención, Ivanchenko anota:

The construction of power relations in fictional or dramatic dialogue has been specifically addressed by stylisticians. Politically-minded scholars regard language use in social discourse as fundamentally based on 'struggles for privileging [...]

specific participants over other participants; specific ideas over other ideas'⁵¹

Las personas participan en esta “lid” para ser escuchadas y puede darse el traslapado de partes del discurso en la competencia con ese fin. Observar esto en el escenario podría ofrecer un cuadro realista por lo conocido del proceso, sin embargo, se vuelve un mecanismo de distanciamiento en el teatro pues en ese traslapado se pierde información y la ficción se quiebra. Hay algo que no se entiende, una parte del mensaje no llega. Y, notablemente, va en contra de lo que se espera que suceda en el teatro donde una persona habla a la vez y encadena el flujo de la identificación. Las aportaciones de Caryl Churchill llevan a cabo una doble labor: crean distanciamiento e impiden la identificación. Van directamente a minar la inercia del público hacia la identificación dado que crea un distanciamiento que la impide. En mi experiencia al leer la obra observé que la necesidad de buscar la continuación de la frase, más la lectura del texto que interrumpe tiene también ese efecto: hay un distanciamiento dado que el esfuerzo extra para ubicar los enunciados de uno y otro personajes desdibuja la imagen mental ¿Cómo mantenerla leyendo dos textos uno tras otro e imaginando, a la vez, que son dichos al mismo tiempo? La dramaturga crea una herramienta de distanciamiento única que funciona tanto en la puesta en escena como en la lectura. La propuesta brechtiana del Veffekt es llevada más allá por medio del traslapado de textos.

⁵¹ Ivanchenko, Andriy. Establishing Conversational Dominance As A Joint Effort: Caryl Churchill’s Three More Sleepless Nights Act 2. *Illuminazioni*» (ISSN: 2037-609X), n. 25, luglio-settembre 2013.
<https://www.rivistailluminazioni.it/category/ivanchenko-andriy/> consultado 22 de noviembre de 2022.

Simply put, she is the only person writing today who says something new in both form and content every time she puts pen to paper.⁵²

Playwright Lucy Kirkwood,⁵³ in a 2018 tribute to Caryl Churchill for her 80th birthday.

2.2 La forma de y el manejo del tiempo en *Top Girls*

Pasemos ahora a considerar otros elementos que si bien no son aportaciones per se, el uso que hace de ellos le ha dado un sello particular a su obra. El primero es la forma de sus obras y la segunda en interdependencia, el manejo del tiempo. Aquí cabe citar lo dicho por Howe Kritzer:

Although the issues and themes dealt with by Churchill may be encountered in the plays of other politically oriented playwrights in contemporary Britain, her use of theatrical form to alter the relationship between play and audience sets her work apart. She rejects "the traditional structure of plays, with conflict and building in a certain way to a climax," and she rejects that structure's underlying assumption of audience passivity"⁵⁴

Y nos referiremos a ese uso de la forma de la que habla Kritzer en la obra que se aborda. *Top Girls* está escrita en dos actos, el primero consta de tres y el segundo de dos escenas.⁵⁵ Al inicio del primer acto, como ya hemos mencionado, se presenta a Marlene celebrando el sábado en la

⁵² Kennedy, Bobby Director of New Work & Dramaturgy Artists. Dramaturgy. *A number*, Caryl Churchill, *Cloud Nine*, playwright, season 18-19, May 3rd 2019. *Top Girls*. Caryl Churchill: Revolutionizing Form & Content. Consultado el 3 de junio de 2022 <https://www.writers theatre.org/blog/caryl-churchill-revolutionizing-form-content/>

⁵³ Lucy Kirkwood is an acclaimed playwright and screenwriter. In 2009, Lucy's play *IT FELT EMPTY WHEN THE HEART WENT AT FIRST BUT IT IS ALRIGHT NOW* was produced by Clean Break Theatre Company at the Arcola Theatre. The play was nominated for an Evening Standard Award for Best Newcomer and made Lucy joint winner of the 2010 John Whiting Award. *NSFW* premiered at the Royal Court Theatre in 2012, starring Janie Dee and Julian Barratt. *CHIMERICA* premiered at the Almeida Theatre in 2013 and subsequently transferred to the West End, earning Best New Play at the 2014 Olivier and Evening Standard Awards, as well as the Critics Circle Award and the Susan Smith Blackburn Prize. Consultado 4 de junio de 2022.

<https://www.dramatists.com/dps/bios.aspx?authorbio=Lucy+Kirkwood>

⁵⁴ Howe Kritzer, Amelia. Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill. *American Literature*. Duke University Press. Fall 1989 p.2 documento electrónico. Duke University Press Journals Division 6697 College Station Durham, North Carolina 27708.

⁵⁵ Churchill, Caryl *Top Girls* A METHUEN MODERN PLAY First published in 1982 by Methuen London Ltd, 11 New Fetter Lane London EC4P 4EE and Methuen Inc, 29 West 35th Street, New York, NY 10001, USA in association with the Royal Court Theatre, Sloane Square, London SW1. Esta es la edición que se ha usado para este trabajo. Es la primera edición y tiene sólo dos actos. Esto cambia a tres actos posteriormente.

noche. La siguiente escena presenta a este personaje en la oficina en una entrevista el lunes por la mañana y la tercera se ubica un domingo en la tarde en la casa de la única hermana de Marlene y su hija (Joyce y Angie). Aquí podemos anotar un fragmento del texto de Brecht arriba mencionado: “The episodes must not succeed one another indistinguishably but must give us a chance to interpose our judgment.”⁵⁶ Y lo que logra esta forma distinta es darnos la oportunidad precisamente de pensar por qué vemos la celebración del ascenso y después el desarrollo del trabajo, lo que en una obra tradicional veríamos en el orden contrario. Esta disposición en las escenas llama la atención hacia dos aspectos. El primero sería la falta de amigas reales del personaje. Marlene celebra su ascenso con mujeres que no existen en este plano y es lo primero que vemos de ella. La siguiente escena nos presenta a Marlene llevando a cabo su trabajo entrevistando a una candidata. Vemos su habilidad al recomendarle que no mencione su intención de contraer matrimonio, después ofrecerle un muy buen trabajo para inmediatamente decirle: “You haven't got the speeds anyway.” Lo que nos informa algo muy específico del personaje. La tercera escena presenta a las únicas personas de su familia: su hermana y su sobrina. El salto en el tiempo (sábado en la noche, lunes en la mañana y domingo en la tarde) y las escenas aparentemente desconectadas entre sí ofrecen un espacio para la reflexión coincidiendo con Brecht. Tenemos, por otro lado, usando palabras del dramaturgo, una narración y no una trama como en un drama aristotélico. En este formato entonces, se ofrecen tres facetas del personaje de Marlene una mujer de treinta y pico, que recibe un ascenso, soltera, sin hijos. La primera de ellas es lo que nos dice del personaje al celebrar el nuevo puesto con este grupo de amigas que son presencias y no mujeres reales: su soledad. Algo que resuena en las vidas de muchas mujeres exitosas en el mundo. La segunda es su desempeño laboral, en la entrevista la vemos siempre dueña de la situación. La tercera faceta nos muestra a su familia con quienes no tiene mucha relación. La forma por la que opta la escritora nos da los aspectos de la vida del personaje en una sucesión de importancia. Y logra lo anterior a partir de romper la lógica del tiempo poniendo la tercera escena un día antes de la segunda (sábado, lunes, domingo). El primer acto presenta la soledad del personaje y termina con las únicas mujeres que constituyen su familia con las cuales tiene una relación lejana, redondeando la impresión del principio que apunta hacia su soledad.

⁵⁶ Ibid. párrafo 67 p.14

En el centro, vemos el eje de la vida del personaje que es su trabajo. Esta es la forma del primer acto que la autora elabora para llevar el mensaje a su destino.

El segundo aspecto es el manejo del tiempo. La primera escena, a la que Darren Gobert⁵⁷ llama “time-shattering dinner party of historical guests” reúne a mujeres de la historia: Isabella Bird (siglo XIX) Lady Nijo (siglo XIII) de la leyenda: Pope Joan (Papisa Juana siglo IX) del arte: Dull Gret pintura de Brueghel (siglo XVI) y Griselda de un texto de Chaucer (siglo XIV). Esta escena se puede llamar imposible, sin embargo en la pluma de Caryl Churchill deviene una reunión de mujeres real no nada más por la calidad de los diálogos sino por el novedoso manejo de intervenciones al unísono; le da un carácter realista como ya se ha mencionado y, al galope de textos traslapados que produce un Veffekt, la escritura de la interacción de los personajes nos sumerge en la ficción una y otra vez. El hecho de tener a mujeres de diferentes siglos compartiendo en escena no crea ningún ruido en la comunicación entre el texto y la audiencia. Elaine Aston dice: “Churchill’s plays can be aggressively nonlinear...” y habla de su “torquing of time”. Este gran atrevimiento teatral altera, como lo menciona Kritzer, la relación con el público. Puede aventurarse que, por partida doble, la escena ha derribado límites en la percepción del público y creado un espacio para la evolución del arte en el escenario. La habilidad de la escritora le permite romper la convención del tiempo y lograr una realidad disfrutable con una enorme carga de significado que abre la posibilidad a diferentes recepciones y (¿por qué no?) a preguntas nuevas. La escritora inglesa ha dicho: “The imagination needn’t have the same limits as factual knowledge; we may make cautious philosophical and scientific statements, but we do not have to feel, visualize and imagine cautiously.”⁵⁸

El segundo acto abre con la primera escena en la agencia de colocaciones “Top Girls”, donde interactúan Win y Nell, las dos compañeras de trabajo de Marlene a las que posteriormente se les une ésta. Después hay una serie de cuadros separados en el texto por un título breve, algo que nos recuerda los letreros usados por Brecht en los montajes de sus obras. En el primero Win entrevista a Louise y en el tercero Nell entrevista a Shona, ambos cuadros nombrados “Interview”. Los otros dos, el segundo donde aparecen Marlene, Angie y Mrs Kidd y el cuarto donde están Angie, Win, Nell y Marlene se titulan “Main Office”. Esta estructura va formando, con cada uno de los cuadros, un panorama de la situación de las mujeres que se habían

⁵⁷ Gobert, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Bloomsbury Methuen Drama. An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. 2014. p. Xi

⁵⁸ Gobert 40

incorporado al trabajo productivo en oficinas hacia finales de la década de los setenta y principios de los ochenta en Londres. Si en este punto enfrentamos, ponemos frente a frente, las primeras escenas de los actos 1 y 2 vemos la historia de las mujeres a través de los siglos y la historia de las mujeres al momento del estreno de la obra (1982) cara a cara, en paralelo. Como un caleidoscopio, la primera escena del segundo acto, expone la realidad al ir mostrando sus facetas/cuadros: el estilo de vida de estas trabajadoras a finales del siglo XX, la competencia constante, el techo de cristal que les impide avanzar y todo esto crea un alto contraste con el personaje de Mrs Kidd, ama de casa y esposa del empleado de la agencia que esperaba el ascenso que recibe Marlene. Para la segunda escena de este segundo acto, la dramaturga utiliza de nuevo la discontinuidad en el tiempo indicando que se desarrolla un año antes. Esta escena nos muestra la visita de Marlene a la familia, vemos sus posturas políticas, opiniones acerca de su vida en familia y concepciones de la vida francamente irreconciliables y conocemos, al final de la obra, las posturas antagónicas de las hermanas, los trabajos profundamente distintos en realización, en salarios y cómo todo esto las ubica en dos clases sociales distintas. Joyce desprecia el gobierno de la Primera Ministra y Marlene augura un futuro brillante por supuesto para ella misma. Caryl Churchill como otras grandes creativas del arte vislumbra y pone en escena el futuro. Elizabeth Wilson escribe en *Thatcherism And Women: After Seven Years*:

The decline in manufacturing has meant that there are fewer jobs for the poorest women... in manufacturing... (the) relative pay has declined most rapidly. For example, women sewing machinists earned ninety eight per cent of the average wage for full-time women workers in 1968; now they receive only seventy six per cent. (1987)

Lo que se ve en esta última escena de *Top Girls*, es el bosquejo de lo que vivirán las mujeres de la clase trabajadora y, desde la perspectiva del siglo XXI, la inevitabilidad de la influencia de las intersecciones como la clase y por supuesto el color de piel sin obviar la orientación sexual. Una encuesta laboral realizada por Jean Martin y Ceridwen Roberts en 1984 reporta la experiencia de las mujeres de las clases que pueden acceder a la educación:

Women working full time in non-manual jobs where men as well as women do the same kind of work tend to be better paid and to have better conditions of employment and opportunities than the majority of women workers.

En 1982, la dramaturga con gran intuición escribe para la escena lo que estas hermanas y mujeres inglesas de carne y hueso, vivirán durante el periodo de Margaret Thatcher en el poder. La relación distante entre Marlene y Joyce descrita por Caryl Churchill proyecta a futuro la distancia entre las mujeres de clases sociales opuestas y en oposición que hoy podría enmarcar lo dicho por “the Iron Lady”:

“...‘I am homeless, the Government must house me!’ and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first.”⁵⁹

Es inevitable transcribir aquí el diálogo de las hermanas en el cual tenemos resonancias en el texto de Marlene del discurso multicitado de la ocupante del 10 Downing Street desde 1979 hasta 1990.

JOYCE. So don't be round here when it happens because if someone's kicking you I'll just laugh.

Silence.

MARLENE. I don't mean anything personal. I don't believe in class. Anyone can do anything if they've got what it takes.

JOYCE. And if they haven't?

Acto II escena 2 p.86

Y sin que la dramaturga haya echado mano del suspenso o de ir creando tensión alguna, al final el público se entera de que Angie es hija de Marlene. Este personaje, para el cual no parece que haya nada brillante en el futuro, dada la era thatcheriana, cierra la obra con una palabra: “frightening”. Esta es la predicción de Joyce para la adolescente:

JOYCE. What about Angie?

MARLENE. What about Angie?

JOYCE. She's stupid, lazy and frightened, so what about her?

MARLENE. You run her down too much. She'll be all right.

JOYCE. I don't expect so, no. I expect her children will say what a wasted life she had. If she has children. Because nothing's changed and it won't with them in.

⁵⁹ Thatcher, Margaret. 1987. ‘Interview for “Woman’s Own” (“No Such Thing as Society”).’ in *Margaret Thatcher Foundation: Speeches, Interviews and Other Statements*. London. <https://newlearningonline.com/new-learning/chapter-4/margaret-thatcher-theres-no-such-thing-as-society> consultado el 4 de julio de 2022, 17:06hrs.

Sin seguir los elementos tradicionales del drama aristotélico, la forma que ha creado la dramaturga, a partir de un manejo no lineal del tiempo, es como una figura en movimiento que va mostrando una a una sus facetas bien pulidas, delimitadas, únicas, con un reflejo impecable de la realidad de la mitad de la población del mundo.

In specifying the doubling and re-doubling of roles, as she does in all her major stage plays, Churchill deconstructs the patriarchal opposition between player and role. In place of the static and closed player/role dyad, her plays offer an active engagement of player and role in a multiplicity of relationships.⁶⁰

Amelia Howe Kritzer

Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill

2.3 Protagonista e interpretación de más de un personaje

“The poet Thespis is credited with having invented tragedy when he introduced this first actor into Greek drama, which formerly consisted only of choric dancing and recitation. The protagonist stood opposite the chorus and engaged in an interchange of questions and answers.”⁶¹ Para el público de ahora el término “protagonista” es muy claro y como lo anota la Encyclopaedia Britannica, tiene su origen en el drama griego. En la actualidad se espera encontrar que los textos dramáticos tengan un protagonista y quizá también un antagonista. Este aspecto del drama tradicional no se encuentra en la obra de Caryl Churchill. En el texto que nos ocupa el reparto es sólo de mujeres y excepto la actriz que interpreta a Marlene todas las demás ejercitan su creatividad dando vida a dos o tres personajes para crear un total de 15. Marlene, por difícil que parezca, no es la protagonista de la obra puesto que el texto no sigue una estructura de drama aristotélico donde al personaje principal se le presenta una situación que tiene consecuencia en el tiempo lineal y experimenta una toma de consciencia y/o un cambio en su trayectoria. El personaje de Marlene se nos muestra a través de una organización de escenas distinta de la aristotélica lo que altera, retomando las palabras de Howe Kritzer citadas en el punto 2.2, la relación entre la obra y la audiencia. Marlene nos ofrece una ventana a través de la cual somos testigos del desempeño, las coincidencias jerárquicas y la minusvalía de las mujeres en la sociedad patriarcal. Dista mucho de ser un tradicional relato apasionado de una heroína. Por otro lado no hay antagonista aun cuando pudiera intentarse aplicar este mote a Joyce, pues este personaje no lleva a cabo lo esperado de quien se opone a la protagonista a través de la obra. Lo que tenemos en la última escena del texto acotado en un desfase temporal, es a dos hermanas en un momento de la vida en el que pertenecen a dos clases sociales opuestas con perspectivas

⁶⁰ Howe Kritzer, Amelia. Ibid p.4

⁶¹ <https://www.britannica.com/art/protagonist>

vitales diametralmente distintas. Ambos personajes están escritos con tal inteligencia y habilidad presentando en un equilibrio profundamente humano aciertos y errores que nos es imposible emitir un juicio de valor favoreciendo a alguna de ellas y, a partir de lo que encontramos en lo escrito por Amelia Howe Kritzer:

. . . despite the efforts of several critics to target one or another character in *Top Girls* as the socialist-feminist hero of the play, Churchill's point is the lack of satisfactory models and the need to imagine new alternatives and construct new models. This incitement to choose, recombine, and imagine is what Churchill's plays offer the audience, energized and informed through the multiple viewpoint.⁶²

Retomamos lo anotado por Howe Kritzer: ninguna es un modelo satisfactorio por lo que también esto es una forma en que la escritora evita la identificación con un personaje lo que bien puede anotarse como otra aportación de la dramaturga. Si las espectadoras no se identifican, esto ofrece la posibilidad de, acorde con Kritzer, crear la oportunidad/necesidad de ejercer la imaginación para conformar otras maneras de ser.

Representar más de un personaje sin ocultarlo, es una característica en la obra de la escritora y tiene grandes alcances. Un ejemplo es su obra *Light Shining in Buckinghamshire* (1976) donde indica que seis actores del reparto interpreten un mismo personaje en diferentes escenas. En las notas de producción de esta obra, Caryl Churchill escribe:

The characters are not played by the same actors each time they appear. The audience should not have to worry exactly which character they are seeing. Each scene can be taken as a separate event rather than part of a story. This seems to reflect better the reality of large events like war and revolution where many people share the same kind of experience.⁶³

La interpretación de más de un personaje puede incluso cruzar la barrera de las edades: dos de las actrices adultas del reparto tendrán que interpretar adolescentes, una de 12 años (Kit) y otra de 16 (Angie). Howe Kritzer (1989) anota:

...In subsequent plays, most players enact a variety of roles without disguising the doubling. This deliberate player/role discontinuity replaces the aura of inevitability in player/role pairings (whether in theatre or in society) with a dynamic of displacement which implies the possibility of experiment and choice.⁶⁴

Aunado a evidenciar lo falso de la inevitabilidad de los papeles genéricos y la posibilidad de creatividad y opción, está el que si reconocemos a la actriz interpretando un segundo o un tercer

⁶² Howe Kritzer, Amelia. Ibid p.6

⁶³ Citado en *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. On owning and owing by Jean E. Howard. p. 43

⁶⁴ Ibid. p.5

personaje, la identificación se encuentra con un obstáculo que crea un distanciamiento, lo que puede apoyar la creación de preguntas acerca de lo que se observa: ¿también será posible experimentar con los papeles asignados en la sociedad? Howe K. aporta lo siguiente:

In most traditional theatre—and particularly in the conventions of social realism inherited from Ibsen and Shaw--the player/role relationship has been defined as a binary, hierarchized opposition. Hierarchized opposition, as Hélène Cixous has pointed out, constitutes one of the major thought patterns in patriarchal society.⁽⁸⁾ This separation of diverse phenomena into unequal oppositional pairs, such as sun and moon, culture and nature, mind and body, separates everything in the universe into two categories--the masculine and the feminine.⁶⁵

Observar la posibilidad de ir más allá de los patrones patriarcales, los pares de opuestos donde uno (identificado como femenino) tiene menor jerarquía, ofrece a las mujeres otra perspectiva del mundo y del ser. Reconocemos una invitación a imaginar dada la oportunidad que nos ofrece mirar diversidad de opiniones sin la obligatoriedad de seguir a la protagonista que enarbola la razón. La no identificación con los personajes, crea un espacio para las preguntas, la imaginación, la creatividad. Es, en definitiva, una herramienta que la autora teatral utiliza para crear un distanciamiento productivo. D. Gobert escribe: “...and doubling (each actor plays multiple roles, actors change roles from act to act); such device(s) serve the metatheatrical purpose of reminding spectators that they are watching a play.”⁶⁶ Cada vez que se crea una distancia y se evita la identificación en el texto, Churchill ofrece un espacio para el proceso del pensamiento inquisitivo.

⁶⁵ Howe Kritzer, Amelia. Ibid p.4

⁶⁶ Gobert 86.

La maternidad define a uno de los grupos genéricos como contenido universal estructurado por el binomio sexualidad-maternidad –en el cual además, es subsumido el erotismo –. Este hecho implica una relación de finalidad de la segunda parte de la ecuación. La sexualidad femenina es social y culturalmente, función de la maternidad.

Marcela Lagarde

*Los cautiverios de las mujeres*⁶⁷

CAPITULO 3

3.1 *Madre Coraje y las madres Top Girls.*

Empecemos este inciso hablando de lo que escribió Brecht sobre una mujer que ha dado a luz tres hijos: *Madre Coraje*. La descripción que hace Martin Esslin en un enunciado reza así “*Mother Courage was meant as a cautionary tale about the inevitable consequences of battenning on war.*” El escritor continua exponiendo la intención brechtiana “*She was in Brecht’s conception, a negative, villainous character. Those who live by war must pay war its due.*” La acción transcurre durante la Guerra de los 30 años. John Willett en *El Teatro de Bertolt Brecht*⁶⁸, relata la acción así:

Madre Coraje, dueña de una carreta-cantina viajera y que se gana el sustento con las tropas, pierde a sus dos hijos al reclutarlos el ejército protestante. Los católicos la alcanzan y Madre Coraje cambia de bando, pero éstos atrapan y matan a uno de sus hijos. El otro es fusilado por los protestantes... .. su hija muda, Kattrin, pierde la vida al dar la alerta ante un sorpresivo ataque católico. A lo largo de todas estas tragedias (que la afectan profundamente) la preocupación principal de Madre Coraje es que su empresa siga existiendo.

El dramaturgo estrenó una versión en 1941 en el Schauspielhaus de Zurich con la actriz Therese Giehse en el papel principal. En la última escena vemos a Madre Coraje habiendo perdido a Kattrin, su tercera y única hija,

Peasants: You must leave, woman. There's only one regiment to go.
You can never get away by yourself.

⁶⁷ Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Capítulo VI La Sexualidad. La impronta del cuerpo. Siglo XXI Editores: UNAM, 2014. p.254

⁶⁸ Willett, John. *El Teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*. Compañía General Fabril Editora. Colección Teoría y Práctica del Teatro. Buenos Aires 1963. p.77

Mother Courage: She's still breathing. Maybe she's fallen asleep.⁶⁹

Leemos en *A Choice of Evils* que lo que el poeta alemán buscaba era:

... to arouse the spectator's indignation that such blindness and stupidity were possible. The public was to leave the theatre determined that something positive must be done to stop wars... ... But the public's response was quite different: they were moved to tears by the sufferings of a poor woman who, having lost her three children, heroically continued her brave struggle and refused to give in...

Esslin relata que el dramaturgo estaba furioso y re-escribió algunas escenas para enfatizar la vileza del personaje. Así se estrenó en Berlín con Helen Weigel como Madre Coraje menos cálida y maternal que la otra actriz y alineada con las intenciones de Brecht

PEASANT (*while mother courage covers the body*):

Find him then. Leave her to us. We'll give her a proper burial. You needn't worry.

MOTHER COURAGE: Here's money for the expenses.

She pays the peasant. The peasant and his son shake her hand and carry Katrin away.

PEASANT WOMAN (*also taking her hand, and bowing, as she goes away*): Hurry!

MOTHER COURAGE (*harnessing herself to the wagon*):

I hope I can pull the wagon by myself. Yes, I'll manage, there's not much in it now.

I must get back into business.

Another regiment passes at the rear with pipe and drum.

MOTHER COURAGE *Starts pulling the wagon.*

MOTHER COURAGE: Hey! Take me with you!

¿El resultado? M. Esslin cita al más importante de los críticos comunistas, Max Shroeder: ““is a humanist saint from the tribe of Niobe and the *mater dolorosa*, who defends the life to which she has given birth with her bared teeth and claws...”” continua el escritor, “Again, hardly anyone had noticed the villainy of Mother Courage, the profiteer who battens on war. Bertolt intenta explicar que no es debido a una falta en su dramaturgia sino “A deeply ingrained habit induces

⁶⁹ *Mother Courage and Her Children. A Chronicle of the Thirty Year's War* by Bertolt Brecht. English version by Eric Bentley. Complete and unabridged edition. Grove Press Inc. New York 1955. Todas las citas tomadas de este texto.

the audience in the theatre to pick out the more emotional aspects of the characters and to ignore the rest.”

Claro que esto es precisamente en lo que ha trabajado el dramaturgo durante toda su escritura para la escena. Parece que le es imposible aplicar su Veffekt. Sin distanciamiento el público “pick out the more emotional aspects of the characters...” por otro lado, no puede con el peso que tiene la vida adosada al género femenino. En esas décadas entre las sufragistas y la segunda ola no hay crítica posible al papel de la madre y todo es exaltación. El patriarcado siempre ha necesitado hijos/soldados y la mujer deberá parirlos ese, se dice, es su desempeño y aportación vital. La visión es miope. No hay otra posibilidad en esa sociedad. Pongamos la mirada en lo que se ha develado a partir de los estudios de género ¿Qué vemos en las madres *Top Girls*? Escuchemos el habla de las mujeres en distintas circunstancias, países y puntos en el tiempo y lo que presenta de las maternidades y su ejercicio quasi inevitable. Nos daremos cuenta de que no es lo perfecto, lo amoroso rodeado del halo de santidad maternal, sino la realidad de incontables generaciones de mujeres teniendo una experiencia de la maternidad prohibida o impuesta. De ésta, la autora del epígrafe dice:

La maternidad es el conjunto de hechos de la reproducción social y cultural, por medio del cual las mujeres crean y cuidan, generan y revitalizan, de manera personal, directa y permanente durante toda la vida, a los otros, en su sobrevivencia cotidiana y en la muerte.⁷⁰

Mencionamos primero al personaje de Lady Nijo quien entreabre una puerta a la (no) maternidad vivida por las cortesanas en el Japón de su época (siglo XIII). Lady Nijo dio a luz a cuatro bebés, el primero del ex emperador Go-Fukakusa que muere al poco tiempo de nacido. El padre de su segundo bebé y única hija es un sacerdote de nombre Akebono que la ayuda en el parto. Al respecto de la pequeña dice: “It was only a girl but I was sorry to lose it...” Marcela Lagarde menciona que dependiendo del sexo del recién nacido: “La madre hace una adaptación más o menos libre de su propia cultura para cada género: de la misma forma en que de sus pechos manan leches diferentes si amamanta a un hijo o a una hija, la relación, los afectos y el trato serán distintos.⁷¹ Y en la expresión “It was only a girl”, se transparenta la traducción antropológica de Lagarde. Nijo ve una sola vez a su hija y lo que dice de ella es: “She was three years old. She wore a plum-red / small-sleeved gown.” Lo que dice es cómo estaba vestida y después de

⁷⁰ Ibid Capítulo VI La Sexualidad. La maternidad: los cuidados y los otros. p. 248

⁷¹ Ibid Capítulo IX Las Madresposas. La madre. p.378

mencionar que la esposa de Akebono la adopta porque su bebé había muerto, comenta que la niña tendrá el mismo destino de Lady Nijo el que puede describirse como: ser un cuerpo de mujer desechable, entregado en propiedad para su uso/abuso sexual a un hombre considerado de la realeza. Churchill lo escribe así en lenguaje teatral:

NIJO. Well I was only fourteen and I knew he meant something.

So when the time came I did nothing but cry.

My thin gowns were badly ripped. But even that morning
'when he left / - he'd a green robe with a scarlet lining and

MARLENE. Are you saying he raped you?

NIJO. very heavily embroidered trousers, I already felt different
about him. It made me uneasy. No, of course not, Marlene, I
belonged to him, it was what I was brought up for from a
baby...

Act I scene 1 p.5

Junko Saeki en su texto *Eroticism or Motherhood: A Cross-Cultural Study on the Fantasy of Motherhood* nos dice que las cortesanas en Japón, tenían prohibido tener sus propios hijos. La prohibición para Lady Nijo, es fácil imaginar, deviene mucho más severa pues también al ser entregada al ex emperador se espera que dé a luz a los que continuarán con la descendencia de la casa real. Junko Saeki explica: “One of the most prominent characteristics of women in early-modern Japan, both in reality and in literature, is the strong distinction maintained between ji-onna (women who are not courtesans) and yujo (courtesans).”⁷² La doctora en antropología, Marcela Lagarde dice en el libro citado más arriba:

Una de las formas de dominio y agresión más importantes que pueden realizar los hombres a las mujeres consiste en considerarlas y convertirlas en putas...el concepto puta es una categoría de la cultura política patriarcal que sataniza el erotismo de las mujeres, y al hacerlo, consagra en la opresión a las mujeres eróticas.⁷³

Lo que puede apreciarse derivado de las citas de las escritoras, son las expresiones del patriarcado en la cultura japonesa y en la mexicana. Por supuesto que del otro lado del espectro tenemos a las madres para quienes el ejercicio de su erotismo es impensable, ya sean orientales u

⁷² Saeki, Junko. *Eroticism or Motherhood: A Cross-Cultural Study on the Fantasy of Motherhood*. Comparative Literature Studies, 1998, Vol. 35, No. 2, East-West Issue (1998), pp.174-190 Published by: Penn State University Press. Consultado en febrero 11 de 2023. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40247155>

⁷³ Ibídem Capítulo XI Las Putas. La categoría puta. p.560

occidentales. Quien terminará su vida como una monja budista recorriendo a pie el Japón, tiene otros dos hijos que tampoco puede mantener a su lado. De su último parto dice: “It was a boy again, my third son. But oddly enough I felt nothing for him.” Es incapaz de establecer una conexión, no tiene ningún sentimiento hacia el bebé recién nacido. En nuestra época a esta imposibilidad se le llama depresión postparto y es, sin duda, una experiencia de la maternidad.

Pasemos ahora a otra relación de una mujer con la maternidad mucho más cerca en el tiempo aunque no en la geografía. En la Inglaterra de mediados de los sesenta nace Angie cuando su madre tiene 17 años, Marlene decide dejarla con su hermana Joyce que ya está casada. Cuando leemos esto bien puede conectarse con el texto de Lady Nijo: “It’s only a girl...” La presentación de la dramaturga que echa luz sobre la difícil relación con una hija de (ahora) 15 años la tenemos al leer el primer texto que dice Angie en la obra con respecto a quien cree que es su madre: “Wish she was dead.” Y, si nos preguntamos la razón de semejante enunciado, la respuesta viene más adelante cuando su amiga de apenas 12 años, le dice a Angie acerca de Joyce: “It’s you she doesn’t like”. Después de todo esto cabe la pregunta ¿qué panorama maternal nos ofrece la autora en esta obra? Uno real. Es la parte de la maternidad de la que no se habla. Esa maternidad que no colma de felicidad eterna a las mujeres. La que no puede vender nada excepto, quizá, inhumaciones. Lagarde dice que las mujeres en el mundo patriarcal son especializadas en el papel de ser madres. Por lo anterior podemos entender que su identidad deviene de serlo como única opción en su vida y se sabe que se paga un alto costo social y emocional si se toma la decisión contraria. La autora arriba mencionada agrega:

En la feminidad destinada, las mujeres sólo existen maternalmente, y sólo pueden realizar su existencia maternal a partir de su especialización política como entes inferiorizados en la opresión, dependientes vitales y servidoras voluntarias de quienes realizan el dominio y dirigen la sociedad.⁷⁴

Al inicio de la segunda escena del segundo acto, vemos a las hermanas Marlene y Joyce con Angie que hasta este momento consideramos hija de ésta última. He aquí sus expresiones hacia la adolescente a quien la tía le ha traído un vestido después 6 años de no verla. Marlene dice: “I don’t know if it’s the right size. She’s grown up since I saw her. / I knew she was always tall for her age. Angie responde al mirar el vestido: “Isn’t it lovely?” a lo que Joyce contesta: “She’s a big lump.” Es inevitable recurrir al diccionario para echar luz sobre lo que significa esta

⁷⁴ Ibid Capítulo IX. Las Madresposas. Las madresposas. p. 365

pequeña palabra, esto fue lo que se encontró: The free dictionary English enlista el significado de “lump” en su acepción 5: “A person regarded as ungainly or dull-witted.” En la número 7: “Informal. A heavy, clumsy, and usu. stupid person.” Lump en español, es zoqueta(e) RAE en línea dice: “4. m. coloq. Persona fea y de mala traza, especialmente si es rechoncha. 5. m. coloq. Persona tarda en comprender. U. t. c. adj. 6. m. Par. Pedazo grande de carne vacuna.” Angie está verdaderamente feliz con el regalo y lo que recibe de su madre es: “She's a big lump.” Es imposible saber con exactitud cuántas madres alrededor del mundo se han expresado con este o términos parecidos de sus hijas adolescentes. Lo que sí puede reconocerse es su absoluta realidad. La plática continúa y las hermanas se dan cuenta de que Angie invitó a Marlene sin consultarlo con Joyce. Kitty, la amiga de Angie, hace su entrada para invitarla a salir a jugar, esto hace que Joyce diga: “Angie’s good with little children” lo que incita a Marlene a preguntar a la quinceañera: “Do you want to work with children, Angie? / Be a teacher or a nursery nurse?” Sin permitir que Angie diga una palabra, Joyce responde: “I don’t think she’s ever thought of it.” “She hasn’t an idea in her head what she wants to do. Lucky to get anything.” Y para cerrar: “She’s not clever like you”, texto dirigido a la verdadera madre de Angie. A estas alturas no es claro a quién desprecia más si a su hermana o a su sobrina/hija. Y todo lo anterior cabe en el ejercicio (o no) de la maternidad. Es la hermana mayor que, maternalmente, resuelve el problema de la menor y su rechazo a ser madre. Durante la escena nos enteramos que Joyce se hace cargo de Angie bebé, lo que permite el inicio de un desempeño laboral que llevará a Marlene a viajar y trabajar en Estados Unidos. En el presente, 1982, ha recibido el puesto de gerente en la oficina donde trabaja en Londres. Marlene obtiene ingresos que la ubican en una clase social diferente a Joyce que hace la limpieza de cuatro casas a la semana desde hace tres años cuando el marido la abandona por una mujer más joven. Las mujeres viven y ejercen la maternidad en este sistema patriarcal.

Kate Millet escribe: “One of the chief effects of class within patriarchy is to set one woman against another, in the past creating a lively antagonism between whore and matron, and in the present between career woman and housewife.”⁷⁵ Caryl Churchill escribe precisamente una escena donde se encuentran Marlene y la esposa del empleado que no recibió el puesto y sí tendrá que trabajar bajo las órdenes de ella. Los diálogos muestran la situación de estas mujeres antagónicas:

⁷⁵ Millet, Kate. *Sexual Politics*. University of Illinois Press. Urbana Chicago. 1970. p.38

MRS KIDD. ...What's it going to do to him working for a woman? I think if it was a man he'd get over it as something normal.

MARLENE. I think he's going to have to get over it.

MRS KIDD. It's me that bears the brunt. I'm not the one that's been promoted. I put him first every inch of the way. And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault. You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.

MARLENE. Naturally I'll be tactful and pleasant to him, you don't start pushing someone round. I'll consult him over any decisions affecting his department. But that's no different, Mrs Kidd, from any of my other colleagues.

MRS KIDD. I think it is different, because he's a man.

Act II, scene 1 p.58 (book)

En el teatro de la Restauración, hay un recurso que es poner en los nombres de los personajes un guiño para quien lee, como en *The Way of the World*,⁷⁶ donde tenemos a Fainall que evoca a la palabra feign que significa el que pretende, el que simula. El personaje se casa para conseguir el dinero de su esposa. Petulant, enarbolando transparencia, devela al personaje o Witwoud, quien quisiera ser un genio. Aquí, el nombre que le da Caryl Churchill a la madresposa del desafortunado que no recibió el ascenso es Kidd, si quitamos la segunda “d”, queda la palabra kid, niño. Si ella es la señora Niño, su esposo es (el señor) Niño y el enunciado de ella: “I put him first every inch of the way” revela esa maternidad ejercida por las mujeres hacia el marido, hermano u otra figura masculina (y no nada más). En Los cautiverios de las mujeres, la doctora en antropología Marcela Lagarde anota lo siguiente:

Los cuidados a los aptos se hacen a quienes actúan como si estuvieran impedidos. Las madres hacen por ellos cosas tabuadas: les hacen la comida, se la sirven, les dan de comer, les recogen sus cosas y sus desechos, los despiertan, lavan, barren y limpian por ellos, recogen y ordenan sus cosas, compran sus bienes. Las mujeres hacen todo eso como madres, y mucho más, como si ellos estuvieran impedidos.⁷⁷

“I put him first every inch of the way” es un texto escrito con gran precisión por la dramaturga en el que se transparenta todo lo que contiene la cita anterior y mucho más, está la obediencia

⁷⁶ Congreve, William. 1700.

⁷⁷ *Ibidem* Capítulo VI La Sexualidad. Los aptos. p.251

implícita al marido, la sumisión, la falta de un lugar en el mundo si no es en función de servir al señor de la casa. Este enunciado bien puede tomarse como el Gestus de este personaje. Mrs Kid-d hace una de las preguntas profundas que ella es incapaz de contestar desde su cautiverio de madresposa: “What's it going to do to him working for a woman?” Y desde su perspectiva de la actividad cotidiana de apuntalar el ego del marido (además de hacerlo con mucho cuidado pues si hay un fuerte enojo, frustración, se sabe, genera violencia) Mrs Niño añade “You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.” A lo que Marlene responde “Naturally I'll be tactful...”, y otros textos, para terminar con “But that's no different, Mrs Kidd, from any of my other colleagues.” Pero eso no tiene validez alguna en la casa de muñecas donde ésta madresposa sobrevive y donde el Sol, así con mayúscula, es Mr Kid-d, y sentencia: “I think it is different, because he's a man.” La ironía es que los varones parece que nunca dejan de ser niños de su madre, de su esposa, de su amante y quizá de su hija. Nunca son adultos autónomos, siempre esperan/demandan el servicio de las mujeres en sus vidas como si estuvieran impedidos, para usar lo aportado por el estudio de la doctora Lagarde. Mrs Kid-d llega a la oficina de *Top Girls* con la intención de hacer un último y desesperado esfuerzo para evitar la hecatombe: hablar con Marlene y quizá pedirle que rechace el puesto y de forma por demás naif imagina que éste recaerá en su marido. La escena en que dialogan Mrs Kid-d y Marlene tiene que ver con lo escrito por Millet: “patriarchy... set(s) one woman against another” ... “creating a lively antagonism between career woman and housewife”. En el texto dramático Caryl Churchill lo escribe así:

MRS KIDD. You're one of these ballbreakers / that's what you are.

You'll end up

MARLENE. I'm sorry but I do have some work to do.

MRS KIDD. miserable and lonely. You're not natural.

MARLENE. Could you please piss off?

“You're not natural” es el texto que cierra la intervención de Mrs Kid-d y es, sin duda, el que revela la creencia que el género depende de la conformación fisiológica sexual. Lagarde anota: “... la enorme diversidad de actividades, trabajos, sentimientos y forma de vida de las mujeres han sido definidos históricamente como producto de sus cualidades naturales, biológicas.” Por lo que se infiere inamovible para la religión y todas las instituciones patriarcales que han creado y sostenido semejante desvarío. Dentro de esta asignación, la maternidad tiene un papel protagónico pues otorga la identidad a las mujeres. Lo que observamos en esta obra son ciertas

maternidades que, como los dos o tres personajes representados por cada actriz, ofrecen una ruptura entre el papel asignado y su cumplimiento invariable.

Gret ha dado a luz a diez vástagos. En el campo, al aire libre. Sólo sabemos el destino de dos de ellos: “Well we'd had worse, you see, we'd had the Spanish. We'd all had family killed. My big son die on a wheel. Birds eat him. My baby, a soldier run her through with a sword. I'd had enough, I was mad, I hate the bastards.” A través de la historia, las mujeres que siempre han realizado doble jornada de trabajo son las campesinas, trabajan la tierra, y se ocupan de la reproducción familiar. Gret narra que tomará el infierno por asalto y vemos que vengará toda afrenta, la de la pobreza, la de los vástagos asesinados, la de sus niños malnutridos miembros de la última escala social, la de sus múltiples jornadas de trabajo, la que se le considere loca porque está furiosa. Representa a los seres humanos que se lanzan a la batalla porque lo único que tienen para perder... es su vida.

Griselda, o el cuerpo obediente en la interseccionalidad, es una ficción patriarcal. El que se ponga en entredicho el ser madre como único papel posible para las mujeres que tienen prohibido su libre ejercicio de la sexualidad, para cumplir con obediencia ciega al marido, se antoja irónico si no tuviera tintes de esquizofrenia. Es un intento de darle a las mujeres una lección de su deber ser desde el poder patriarcal. La pregunta puede ser ¿para qué el marido le demanda obediencia a la esposa?

¿Qué pasaría si Griselda protegiera con su vida la de su primer bebé? Mostraría valentía, arrojo, rebeldía contra la injusticia y todo lo anterior son cualidades que el patriarcado atribuye a una mitad de la población humana a la cual no pertenece Griselda. Más allá, la identidad de esa otra mitad pende y depende de que las mujeres sean cobardes, porque ellos no lo son, frágiles, porque ellos no lo son, obedientes, porque ellos pueden no serlo sin consecuencias, dependientes, porque ellos no lo son... la lista es larga. Lo que encontramos es que la masculinidad parece sostenida en no ser eso que las mujeres sí son. Y... ¿qué es, entonces? La creación de Griselda hace que la obediencia femenina sea aún más importante que la maternidad y recordemos que para la visión patriarcal sólo existen madresposas y putas. La imposición de la obediencia pasando por encima de la maternidad (tan absolutamente exigida e impuesta como identidad) evoca una personalidad esquizoide.

Isabella Bird es un ejemplo de la maternidad ejercida sin haber parido. Isabella es madre de su hermana Hennie “I did miss its face, my own pet.” Dice cuando lamenta haberla dejado en

Tobermory. Le escribe cuando está en Hawaii y la invita a ejercer la maternidad con las personas locales (ejercicio que no ha sido solicitado): “I sent for my sister Hennie to come and join me. I said, Hennie we'll live here forever and help the natives.” Y también ama profundamente a los animales, especialmente caballos: “I never had any children. I was very fond of horses. Birdie was my favourite. A little Indian bay mare I rode in the Rocky Mountains.” Las mujeres están atadas a la maternidad aún sin dar a luz, por medio del servicio a los demás: enfermeras, doctoras, maestras desde cunero hasta posgrado, secretarias, cocineras, nanas y todo trabajo dedicado a reproducir la vida y la cultura es maternaje. La identidad de las mujeres, indica Lagarde, les es otorgada a partir de la maternidad. Esta autora anota:

- i) Para los hombres, la vida cotidiana es el espacio de su reproducción particular como hombres concretos.
- ii) Para las mujeres significa el espacio de su realización como seres humanos concretos, en ella reproducen a los otros, a sí mismas y a su mundo; existen por medio de la maternidad.⁷⁸

La maternidad presentada en la obra es de la que no se habla, pues la idealizada es la que se comenta, se comparte en consejos, se celebra como identidad y se enarbola como trascendencia, es la que vende toda clase de productos excepto (claro) servicios sexuales. Sin embargo, esta otra maternidad (embutida de realidad) es y ha sido a través de las centurias. La única posibilidad para las mujeres de tener una identidad reconocida en el patriarcado es el ser madres. Marcela Lagarde en uno de los capítulos del libro que hemos citado usa el subtítulo: “Para nacer he parido” y en la primera línea anota: “El primer parto es el ritual simbólico del nacimiento de la verdadera mujer: la madre.”⁷⁹ Más allá, la autora elucida que no importa que las mujeres nunca den a luz o que jamás se casen, siempre son madresposas y continúa: “El espacio vital destinado a las mujeres es la reproducción social y su cuerpo es depositario de la procreación.” Más adelante, expresa:

La mujer no es dueña de su cuerpo, pertenece a un destino asociado a sus características que son ideologizadas como imperativos biológicos y no en su dimensión de cualidades humanas, históricas. A esta asimilación precede la apropiación social del cuerpo femenino hecha por los hombres. Apropiación concretada en funciones, razón de ser, impulsos vitales que han sido retrotraídos como instintos, desconociendo un proceso evolutivo de millones de años.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem* Capítulo VI. La Sexualidad. La maternidad p.246

⁷⁹ *Ibidem* Capítulo IX Las Madresposas. Para nacer he parido. p.379

⁸⁰ *Ibidem* p. 380

No existe el llamado instinto maternal, si lo hubiera, en el mundo no habría orfanatorios. Lo que sí existe es la imposición de la maternidad y como puede verse, su experiencia depende de la clase social, el color de piel, el papel que el patriarcado asigna a algunas mujeres y dista mucho de ser la única fuente de dicha, trascendencia o identidad. Su familiaridad, desde la perspectiva que sucede al interior de la familia y en su acepción de algo muy conocido, es mostrada por la dramaturga de tal forma que inevitablemente hay un Veffekt, quien mira el escenario y quien lee el texto da un paso atrás en la sorpresa y se crea un espacio para mirar la maternidad de otra manera, para preguntarse otras cosas sobre ésta.

Churchill's play theatricalises how the body expresses the weight of its historical burdens as it adapts to fit a role predetermined by ideological pressures.

By working through these ideas in the theatre – precisely the genre in which actors too adapt their bodies to pre-existing scripts – Churchill addresses the forces that compel performance. She does so not only textually (in the play's themes, plot, and dialogue) but theatrically (in its stage language) and metatheatrically (insofar as the play is self-reflexive).⁸¹

3.2 El cuerpo de la mujer en el teatro.

Iniciemos este punto con lo que el sitio Stanford Encyclopedia of Philosophy, en el apartado Feminist Perspectives of the Body cita de *The Second Sex* sobre el cuerpo: “estar presente en el mundo implica estrictamente que existe un cuerpo que es a la vez, tanto algo material como una perspectiva del mundo.”⁸² Continúa: “This body, however, is not simply what biology offers us an account of. The body ... [is] the body as lived, as yielding the sensory experiences and lived intentionality of a subject negotiating its world. It is also a body which is encountered by others whose response to it mediates our own sense of being. Y la enciclopedia en línea agrega que para Beauvoir lo central es que esa existencia corporal, la perspectiva que provee y la respuesta que cosecha, es diferente para un hombre y para una mujer. “Her [Beauvoir's] account provides a complex and non-reductive picture of the intertwining of the material and the cultural in the formation of our embodied selves.” Y ejemplos de este “ser en el cuerpo” se aprecian en el escenario. Este es un diálogo entre la mujer del siglo XX y la cortesana japonesa del siglo XIII:

NIJO. I might have just been homesick.

MARLENE. Or angry.

NIJO. Not angry, no, / why angry?

GRET. Can we have some more bread?

MARLENE. Don't you get angry? I get angry.

NIJO. But what about?

Parte del entrenamiento de ese cuerpo de mujer debió contemplar la prohibición, casi al grado de tabú, del enojo. Algo muy conveniente. Continuamos con este personaje:

NIJO. It was always the men who used to get so drunk. I'd be one of the maidens, passing the sake.

⁸¹ Gobert, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Bloomsbury Methuen Drama 2014.

⁸² <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/#SecoSex> Traducción mía.

El cuerpo femenino ha recibido instrucciones para servir. Servidumbre en todas sus expresiones.

Más adelante, ella relata:

NIJO. Oh, my father was a very religious man. Just before he died he said to me, 'Serve His Majesty, be respectful, if you lose his favour enter holy orders.

Las instrucciones a un cuerpo de mujer entrenado para ser usado (e inevitablemente rechazado).

En otro momento comparte:

NIJO. I thought his majesty had sweet character because when he found out about Ariake he was so kind. But really it was because he no longer cared for me. One night he even sent me out to a man who had been pursuing me. / He lay awake on the other side of the screens and listened.

El ex-emperador debe negar en principio, la calidad humana de Nijo para tratarla como un objeto el cual se usa, generosamente se presta y se desecha. ¿Qué otras posibilidades tiene un cuerpo femenino? El personaje pregunta:

NIJO. How else could I have left the court if I wasn't a nun? When father died I had only His Majesty. So when I fell out of favour I had nothing. Religion is a kind of nothing / and I dedicated what was left of me to nothing.

Esa “religion” que menciona Nijo ha sido una parte fundamental en el entrenamiento para los cuerpos femeninos. Desde la más alta jerarquía y autonombres mensajeros de dios, no importa de cuál se trate, el sacerdote, el pastor, el imam y demás, dictan el deber ser del ser humano mujer. Ese cuerpo debe ser cubierto de cierta manera, la imposición de la vestimenta es sumamente importante. Tenemos la siguiente escena donde Isabella del siglo XIX, habiendo contratado un crucero debido a un problema de salud, descubre a partir de su independencia sui generis, durante una travesía de Australia a las islas Sandwich que mira el mundo de otra manera:

ISABELLA. ...I fell in love with the sea. There were rats in the cabin and ants in the food but suddenly it was like a new world. I woke up every morning happy, knowing there would be nothing to annoy me. No nervousness. No dressing.

“No dressing” significa para Isabella la liberación de la vestimenta que las mujeres inglesas usaban en Edinburg alredero de 1800. Es fácil imaginar la felicidad de no tener que padecer toda esa cantidad de ropa. En el sitio TOTA, Connecting People Through Culture, se enlista y no en su totalidad, las prendas:

Amongst female articles of attire in those days were calashes, bongraces, capuchins, negligees, stomachers, stays, hoops, lappets, pinner, plaids, fans, busks, rumple-knots, &c., all of them now forgotten.⁸³

La escena continua con:

NIJO. Don't you like getting dressed? I adored my clothes. /

When I was chosen to give sake to His Majesty's brother,

MARLENE. You had prettier colours than Isabella.

NIJO. the Emperor Kameyana, on his formal visit, I wore raw silk

pleated trousers and a seven-layered gown in shades of red,

and two outer garments, / yellow lined with green and a light

MARLENE. Yes, all that silk must have been very ...

La experiencia de Nijo es distinta aun cuando también el vestuario consta de capas y capas de tela. Su cuerpo no es un cuerpo para sí, es un ente para la posesión y para quien la posee. Ese rostro, esos brazos, torso, piernas, sexo no son un cuerpo, está más cerca de ser una percha que una consciencia del mundo. La escena continúa con una anotación y,

The WAITRESS starts to clear the first course

JOAN. I dressed as a boy when I left home.*

NIJO. green jacket. Lady Betto had a five-layered gown in shades of green and purple.

ISABELLA. *You dressed as a boy?

MARLENE. Of course, / for safety.

JOAN. It was easy, I was only twelve. / Also women weren't allowed in the library. We wanted to study in Athens.

La irrupción del texto de Joan encima del de Nijo para decir que dejó su casa vestida de niño, llama la atención hacia el forzoso travestismo que fue necesidad femenina por siglos si su cerebro deseaba el saber acumulado por la humanidad. Así como el físico de las mujeres estaba prohibido cerca de las estanterías rebosantes de conocimiento, también se le mantuvo fuera del escenario por siglos y siglos. Se sabe que el inicio de la historia del teatro en Grecia fue alrededor

⁸³ <https://www.tota.world/article/2546/>

del año 550 A.C., como se ve en el sitio del National Theatre⁸⁴ británico. Este espectáculo era una competencia entre tres tragedias y, al final, se presentaba una pieza satírica. En las historias narradas había, por supuesto, personajes de hombres y de mujeres, sin embargo, la representación se llevaba a cabo por hombres, únicamente. El teatro que inicia como un festival en honor a Dionisio, muestra en su escenario únicamente cuerpos de varones. Huelga decir que quienes escriben los textos también son hombres. Elin Diamond escribe en 2014:

In one story about the origins of Greek tragedy, mourning rituals preceded festival contests at the City Dionysia. Women's wailing was banned by the Athenian state, which considered public lamentations unseemly at best and, at worst, provocative. "Tragedy may have taken over that ritual function and silenced the women" (N. Rabinowitz 76; see also Claassens 74; Poole 106).⁸⁵

El discurso se antoja como una condición sine qua non para poblar el espacio teatral, imposible que un cuerpo de mujer silenciado pueda habitarlo. Cinco siglos antes de Cristo el escenario en el que se representa al mundo de dioses y diosas, semidioses y semidiosas, héroes y demás participantes del panteón griego, carece del cuerpo femenino y éste es representado por otro cuerpo que usurpa esa necesidad incuestionable de “el otro” (la mujer) que forma el mundo real de donde surge el teatro. Es pertinente anotar que todo el teatro occidental proviene del griego.

In each of the cultures which has produced ‘classics’ for the stage (not only the Athenian, but the Roman, and the Elizabethan) women were denied access to the stage and to legal and economic enfranchisement. These same production values are embedded in the texts of these periods. Female characters are derived from the absence of actual women on the stage and from the reasons for their absence.

Sue Ellen Case citado por Elaine Aston.⁸⁶

Sería hasta el teatro llamado de la Restauración en Londres que, a partir de 1660, al cuerpo femenino se le permite representar a un cuerpo femenino. La anatomía de la mujer se erige en el escenario, por fin, hacia finales del siglo XVII. Algo notable es que lo que ha sido prohibido durante siglos, se mantiene prohibido para las mujeres de la nobleza y la gran burguesía. Lo que

⁸⁴ <https://www.nationaltheatre.org.uk/backstage/greek-theatre#:~:text=The%20theatre%20of%20Ancient%20Greece,comedy%20and%20the%20satyr%20play.>

⁸⁵ Diamond, Elin. *Churchill's Tragic Materialism; or, Imagining a Posthuman Tragedy*. PMLA, October 2014, Vol. 129, No. 4, Special Topic: Tragedy (October 2014), pp. 751-760 <https://www.jstor.org/stable/24769510>

⁸⁶ Aston, Elaine. *An introduction to Feminism and Theatre. Feminism and Greek theatre*. Routledge 1995. p.15

vemos en el escenario (y en los trabajos que apoyan la presentación y el funcionamiento del teatro) son mujeres que pertenecen a clases sociales bajas. Atendiendo a la división asignada por el patriarcado, aquellas mujeres que no son madresposas, son putas/prostitutas. Laura J. Rosenthal sostiene que “The actress-as-whore representation appears so frequently during the Restoration that it takes on a life of its own, independent of the reference to the women themselves.” Y agrega:

In her creation of artistic illusion, the actress threatened to blur the distinction between marriageable and unmarried women, ladies and whores, and even marriage and prostitution itself. Operating in plays that often advocated the choice to marry for love over the necessity of marrying to maintain familial status or wealth, the actress-as-whore identification performs the cultural work of attempting to maintain shifting and unstable distinctions between marriageable and unmarried women for the class of men who dominated the theater audience.

La falta de imaginación del patriarcado para que exista una alternativa a su división original, es incapaz de decodificar la realidad. Dice Edward A. Langhans: “scholars have ignored women actors whose lives were “too exemplary to attract biographers” por lo que debieron optar por ocuparse de estrellas más exuberantes y pone el reflector en “journey women without whose efforts the theaters could not have operated...” y anota: “women at the bottom end of the pay scale earned a salary sufficient to free them from the economic necessity of prostitution”. Citado por Laura J. Rosenthal⁸⁷.

Hemos acotado sólo algunas de las fórmulas rígidas para el cuerpo del ser humano mujer enmarcados en la escritura de C. Churchill. Cerramos con la siguiente anécdota, nodal, para el personaje de Nijo:

NIJO. I'll tell you something that made me angry. I was eighteen,
at the Full Moon Ceremony. They make a special rice gruel
and stir it with their sticks, and then they beat their women
across the loins so they'll have sons and not daughters. So
the Emperor beat us all / very hard as usual - that's not it,
MARLENE. What a sod.

⁸⁷ Rosenthal, Laura J. *“Counterfeit Scrubbado”: Women Actors In The Restoration. The Eighteenth Century*, Spring 1993, Vol. 34, No. 1 University of Pennsylvania Press. <https://www.jstor.org/stable/41467546>

NIJO. Marlene, that's normal, what made us angry, he told his attendants they could beat us too. Well they had a wonderful time. / So Lady Genki and I made a plan, and the ladies all hid
The WAITRESS has entered with coffees.

NIJO. in his rooms, and Lady Mashimizu stood guard with a stick at the door, and when His Majesty came in Genki seized him and I beat him till he cried out and promised he would never order anyone to hit us again. Afterwards there was a terrible fuss. The nobles were horrified. 'We wouldn't even dream of stepping on your Majesty's shadow.' And I had hit him with a stick. Yes, I hit him with a stick.

Por más entrenamiento y educación a los que estuvo sometida desde bebé, esta consciencia en un cuerpo de mujer mantuvo la capacidad del enojo íntegra y la necesidad de venganza bien afilada. Al llegar al límite, da una demostración de dignidad. Churchill hace que Nijo repita, saboreando, lo que le hizo al cuerpo sagrado del emperador: “Yes, I hit him with a stick.” El enunciado resuena, rico en interpretaciones.

Hasta aquí, los incisos del presente texto. Pasamos a las conclusiones.

“Slut” is a figment of the patriarchal imagination.

Pancarta en una marcha feminista

Conclusiones

En concordancia con la celebración del 8 de marzo de 2018, decidí buscar en la red dramaturgas inglesas. Era algo que en ese punto de la licenciatura ya me hacía falta. Encontré en el sitio de metro.co.uk⁸⁸ una lista inolvidable escrita en 2013, que tenía como primer nombre el de Caryl Churchill. Cuando me enteré de su edad, tuve que admitir a partir de mi sorpresa, que estaba imaginando escritoras de entre los 20 y los cuarenta y tantos. Nunca esperé encontrar una dramaturga nacida en 1938 encabezando una lista de mujeres que inician su labor a partir de finales de los ochenta. No conocía ningún otro nombre aparte del de Agatha Christie (1889 – 1976), que me dijera “escritora y dramaturga inglesa”. Sin embargo allí estaba la prueba de lo que (con la indagación descubrí) es una pluma arrolladoramente creativa desde hace más de cinco décadas. Y, sí, completamente desconocida ¡Qué bueno que el canon está en transformación hacia dejar de ser uno más de los Clubes de Tobi! Confío que el trabajo de muchas mujeres logrará el establecimiento de la expresión literaria sin formatos masculinos forzosos.

Top Girls es la primera obra que menciona el sitio británico y después de leer esta y otras de sus obras así como artículos sobre su trabajo, encontré esta coincidencia con herramientas brechtianas que me llamó mucho la atención. No creo que Bertolt haya imaginado que sus hallazgos funcionaran tan bien al aplicarse a las necesidades de expresión feminista que ponen en el cenital los papeles de género impuestos por el patriarcado. La primera escena de la obra permanecerá en la memoria del teatro universal no nada más porque está construida con una gran inteligencia que resume creatividad y rompe las barreras de lo posible hasta ese momento en el escenario, sino porque abre camino hacia otra teatralidad, apuestas distintas de las herencias griegas sin útero en el origen, lo que ya en si es una contradicción. Dramaturgas y dramaturgos ingleses honestos, han reconocido la influencia Churchilliana en sus trabajos y también en sus “permisos” para ir más allá. El cuerpo de la obra de la dramaturga más importante para el teatro del siglo pasado y presente será estudiado por generaciones, espero que no únicamente inglesas, durante décadas y décadas por venir. Se preguntarán cuál fue el origen de semejante talento,

⁸⁸ <https://metro.co.uk/2013/03/05/top-10-british-women-playwrights-3527120/>

inventiva y visión teatral. Algo que deberá ser mencionado es el ascenso de las mujeres desde el sótano inundado hasta la cabina de mando.

Quiero aventurar la idea de que el teatro no nació con los monogénicos griegos. Puedo imaginar a Lucy la *Australopithecus afarensis* encontrada en 1974, de regreso de su más reciente descubrimiento llamar la atención del grupo que, rodeándola, recibe información importante para todos. Desde allí (¿por qué no?) podríamos ver los espacios necesarios, uno habitado por alguien que habla y el otro con el auditorio. En palabras de Peter Brook “I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.”⁸⁹ El director vecindado en Francia desde la década de los setenta, le dio la bienvenida de esta forma al descubrimiento de las neuronas espejo hecho por el italiano Giacomo Rizzolatti en la Universidad de Parma, diciendo que los neurólogos

have done to us a great service in showing that the act of playing something and the act of observing someone who is playing is an enormous act of human participation; that as one person enters more and more deeply into something that comes only from their own deepest subjective experience doing beyond what they think to be the experience into something even further, even deeper there can be an instant recognition, an instant understanding, a shared understanding between everyone who is watching.⁹⁰

Esto, podemos decir, es el hecho teatral. Esta actividad humana que requiere de la escritura, del espacio-tiempo, del juego y del pensamiento creativo para lograr ese ente evanescente que es, en palabras de Patrice Pavis, la *mise en scene*. Qué fortuna para el teatro universal el acontecimiento de la mente Brechtiana, analítica, propositiva, capaz de imaginar un teatro con amplio espacio para pensar, reflexionar, preguntar. No es una coincidencia que las herramientas brechtianas funcionen tan bien para el discurso teatral feminista que pareciera iniciar en lengua inglesa. Bertolt propone luchar contra esa ideología capitalista/burguesa que el pensamiento feminista ha mostrado como el hijo predilecto del patriarcado. El enorme dramaturgo alemán tenía razón en cuanto a que el teatro debería hacernos pensar. Qué gran fortuna para el teatro universal tener a Caryl Churchill quien toma las herramientas brechtianas y las lleva, de manera por demás brillante, más allá. Sin duda nos hace preguntarnos por e imaginar otras posibilidades sin pares de opuestos adosados a los géneros. Así podemos celebrar la *Llegada a la escritura*, el nombre del

⁸⁹ Brook. Peter. *The Empty Space* A TOUCHSTONE BOOK Published by Simon & Schuster. 1968

⁹⁰ Capra, Umberto *Motion and emotion on the language learning stage. Scenario. Language, Culture, Literature* Volume 2015 · Issue 2 <http://scenario.ucc.ie>

libro de Helene Cixous, aunque para ser puntuales, tenemos que anotar que esa llegada se ha estado realizando durante siglos, a trompicones, luchando contra una enorme goma de borrar masculina que siempre es más grande que su lápiz. Y se llegará a un canon de la literatura realizado por las mentes lúcidas que se antojan como escalones del desarrollo creativo de la humanidad que consta de mujeres y hombres. La escritura es una expresión humana. Sin duda.

Gelia Alvarez

8 de marzo de 2023.

Bibliografía

- Aston, Elaine. «Feminism and Greek Theatre.» Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. Routledge, 1995. 15.
- . «Methuen_CC_essay_for_Darren.pdf.» 2014. 12 de Noviembre de 2021.
- Aston, Elaine y Diamond, Elin editoras. “Introduction: on Caryl Churchill. .” *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press, 2009. Page 4.
- Aston, Elaine y Diamond, Elin. “On Colaboration.” *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 149.
- Benedict, David. *The Stage*. 29 Agosto 2018. 5 Mayo 2019. <<https://www.thestage.co.uk/features/caryl-churchill-at-80--celebrating-uk-theatres-ultimate-playwright>>.
- Bentley, Eric traductor. *Mother Courage and Her Children. A Chronicle of the Thirty Year's War by Bertolt Brecht*. Nueva York: Grove Press Inc. , 1955.
- Billington, Michael. *Caryl Churchill at 80: theatre's great disruptor*. <https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/02/caryl-churchill-at-80-theatre-great-disruptor> consultado el 25 de octubre de 2021. 2 Septiembre 2018. 25 Octubre 2021. <<https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/02/caryl-churchill-at-80-theatre-great-disruptor>>.
- Brecht, Bertolt. “A Short Organum for the Theatre.” 1948. 11 Diciembre 2021.
- Britannica. 3 de Febrero de 2022. <<https://www.britannica.com/art/protagonist>>.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Bertolt Brecht". <<https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht> .» 10 de Agosto de 2021. 22, 15:32 hrs de Noviembre de 2022. <<https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht>>.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. A Touchstone Book Published by Simon & Schuster, 1968.
- Bruley, Sue. “Jstor.” Spring 2017. Oral History Society. 14 Agosto 2023. <<https://www.jstor.org/stable/26382544>>.
- Capra, Umberto. «Scenario. Language, Culture, Literature.» 2015. 11 de Diciembre de 2022. <<http://scenario.ucc.ie>>.

Churchill, Caryl. *Top Girls*. London: Methuen London Ltd, 1982.

Citado en Mahmoodi-Bakhtiari, B. and Beiraghi, T. (2016) Brechtian Epic Elements in Caryl Churchill's *Top Girls*. *Open Access Library Journal*, 3, 1-7. doi: 10.4236/oalib.1102407.

Congreve, William. «The Way of the World.» 1700. Documento electrónico.

Diamon, Elin. Brechtian Theory/Feminist Theory Toward a Gestic Feminist Criticism *TDR*. Spring, Vol. 32, No 1 1988 <<http://www.jstor.com/stable/1145871>>. consultado el de 15 Octubre de 2022.

—Churchill's Tragic Materialism; or, Imagining a Posthuman Tragedy. Vol. 129, No 4, Special Topic: Tragedy. October de 2014. Ed. Cambridge University Press PMLA. consultado el 5 de Agosto de 2022. <<https://www.jstor.org/stable/24769510>>.

—. (In)Visible Bodies in Churchill's Theatre "Theatre Journal" May, 1988, Vol. 40, No. 2 pp. 188-204 . Ed. The Johns Hopkins University Press. consultado el 5 de Julio de 2022. <<https://www.jstor.org/stable/3207656>>.

DPS Dramatists Play Service. 2023. <https://www.dramatists.com/> consultado el 23 de enero de 2023.

Esslin, Martin. *Brecht A Choice of Evils. Fourth Edition*. Methuen, 1984.

Gobert, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Ed. An imprint of Bloomsbury Publishing Plc. Bloomsbury Methuen Drama. , 2014.

Haleem, Samea. « International Journal of Academic Research and Development. .» Mayo de 2018. Ed. Volume 5, Issue 5 © 2018 JETIR consultado el 27 de Abril de 2022. <www.jetir.org>.

Hinckley, Jaren S. "Jstor." Vers. Performance Anxiety: Constantin Stanislavski's Concept of Public Solitude. *College Music Symposium* , 2008, Vol. 48 (2008), pp. 124-130. College Music Society 2008. consultado el 26 de Agosto de 2022. <<https://www.jstor.org/stable/25664813> >.

Howard, Jean E. «On owning and owing.» *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. 2009. p. 43.

Howe Kritzer, Amelia. Theatricality and Empowerment in the Plays of Caryl Churchill 1° de septiembre de 1989 *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol IV No. 1 Fall 1989 <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1731> consultado el 15 de marzo de 2021

<https://nklc.org.uk/north-ken-law-centre-50-years-young/> . n.d. 19 Noviembre 2021. <<https://nklc.org.uk/north-ken-law-centre-50-years-young/>>.

Ivanchenko, Andriy. «Illuminazioni» (ISSN: 2037-609X), n. 25, luglio-settembre 2013.» Septiembre de 2013. consultado el 22 de Noviembre de 2022. <<https://www.rivistailluminazioni.it/category/ivanchenko-andri>>.

Kennedy, Bobby. *New Work & Dramaturgy Artists*. 3 de Mayo de 2019. <<https://www.writers theatre.org/blog/caryl-churchill-revolutionizing-form-content/>>. Consultado el 9 de octubre de 2022.

Keyssar, Helene. *Conversation with Caryl Churchill in London, March, 1982. Citado en The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility p.201 The Massachusetts Review, Spring, 1983, Vol. 24, No. 1, Woman: The Arts 1 pp. 198-216 The Massachusetts*. n.d. consultado el 27 de octubre de 2021. <<https://www.jstor.org/stable/25089409>>.

—. "The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility." *The Massachusetts Review, Spring 24.1, Women: The Arts 1* (1983): 198-216.

—. "The Dramas of Caryl Churchill: The Politics of Possibility. Source: The Massachusetts Review , Spring, 1983, Vol. 24, No. 1, Woman: The Arts 1 (Spring, 1983), pp. 198-216 Published by: The Massachusetts Review, Inc. Página 201 consultado el 25 Octubre 2021.

Kuhn, Tom. «Jstor.» Spring de 2013. Ed. University of Wisconsin Press. Source: Monatshefte , Spring 2013, Vol. 105, No. 1, pp. 101-122. consultado el 23 de Octubre de 2022. <<https://www.jstor.org/stable/24549600>>.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. «Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas.» Siglo XXI Editores: UNAM, 2014.

Mahmoodi-Bakhtiari, B. and Beiraghi, T. «Citado en Mahmoodi-Bakhtiari, B. and Beiraghi, T. (2016) BrOpen Access Library Journal, 3, 1-7. doi: 10.4236/oalib.1102407.» 2016. consultado el 3 de Marzo de 2021.

Margaret Thatcher: Speeches, Interviews and Other Statements. s.f. consultado el 4 de Julio de 2022. < <https://newlearningonline.com/new-learning/chapter-4/margaret-thatcher-theres-no-such>>.

- Millet, Kate. *Sexual Politics*. University of Illinois Press. Urbana Chicago, 1970.
- Murphy, Siobhan. *Metro News... but not as you know it*. 2013. 8 de Marzo de 2018. <<https://metro.co.uk/2013/03/05/top-10-british-women-playwrights-3527120/>>.
- Museum Mayer Van Der Bergh. n.d. 2 Marzo 2022. <<https://museummayervandenbergh.be/en/page/restoration-dulle-griet-reveals-unseen-wealth-colour-and-fresh-discoveries>>.
- National Student Drama Festival. *NSDF*. 20 Enero 2019. 22 Septiembre 2021. <<https://www.nsdff.org.uk/the-fourth-wall/blogs-news/harold-pinter-stephen-fry-ruth-wilson-and-nick-clegg-they-all-came-through-the-national-student-drama-festival/>>.
- National Theatre. *National Theatre*. s.f. consultado el 6 de Agosto de 2022. <<https://www.nationaltheatre.org.uk/learn-explore/discover/greek-theatre-video-collection/#:~:text=The%20theatre%20of%20Ancient%20Greece,comedy%20and%20the%20satyr%20play>>.
- Ouliaci Nia, Helen. *Elixir International Journal. English Dep. Sobhe Sadegh Institute of Higher Education*. 3 Febrero 2015. consultado el 9 de Noviembre de 2021. <www.elixirpublishers.com/articles/1678693575_201502004.pdf>.
- Oxford Mail. <https://www.oxfordmail.co.uk/news/18053829.college-honours-battle-britain-pilot-special-exhibition/>. n.d. consultado el 18 de Noviembre de 2021. <<https://www.oxfordmail.co.uk/news/18053829.college-honours-battle-britain-pilot-special-exhibition/>>.
- Rebellato, Dan. "On Churchill's Influences." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge University Press, 2009. p.164.
- Reinelt G., Janelle. "Sociology Theatre published 1 May 1986. Journal." 1 Mayo 1986. 16 Marzo 2021. <<https://www.semanticscholar.org/paper/Beyond-Brecht%3A-Britain's-New-Feminist-Drama-Reinelt/bd4e657e15cf47020760207d035ebde8443c2e15?sort=r>>.
- Reinelt, Janelle. "Caryl Churchill and the Politics of Style." *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 2000. 175 - 193.
- Reinelt, Janelle. «On Femenist and Sexual Politics.» (eds), Elaine Aston and Elin Diamon. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Londres: Cambridge University Press, 2009. p. 21.

- Rosenthal, Laura J. «Jstor.» 1993. Ed. Laura J. "Counterfeit Scrubbado": Women Actors In The Restoration. TUniversity of Pennsylvania Press Rosenthal. Consultado el 9 de Febrero de 2023. <<https://www.jstor.org/stable/41467546>>.
- Saeki, Junko. «Jstor.» 1998. Ed. Penn State University Press. Consultado el 11 de febrero de 2023. <<https://www.jstor.org/stable/40247155>>.
- Shakespeare, William. *Complete Works of William Shakespeare Illustrated. Avenel Books New York 1975. p.1090*. 1 vols. New York: Avenel Books, 1975.
- Stanford University. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 28 de Junio de 2010. Consultado el 21 de diciembre de 2022. <<https://plato.stanford.edu/entries/feminist-body/#SecoSex>>.
- The Guardian. “<https://www.theguardian.com/gnmeducationcentre/2019/feb/08/kindertransport-britains-response-to-the-growing-refugee-crisis-in-1938>.” 8 Febrero 2019. Consultado el 15 de Noviembre de 2021.
- . “<https://www.theguardian.com/news/1938/mar/14/leadersandreply.mainsection>.” 14 Marzo 1938. Consultado el 14 de Noviembre de 2021.
- TOTA *Connecting People Through Culture*. s.f. Consultado el 2 de Junio de 2022. <<https://www.tota.world/article/2546/>>.
- Tretyakov, Sergei. «Bert Brecht 1937.» Esslin, Martin. *Brecht A Choice of Evils. Fourth Edition*. Methuen, 1984. 7.
- UN. *UN Women*. n.d. <<https://data.unwomen.org/features/four-facts-you-need-know-about-gender-and-poverty-today>>. Consultado el 14 de Diciembre de 2021.
- Weber, Carl. "Brecht's Concept of Gestus and the American Performance Tradition. In: Martin, C. and Bial, H., Eds., *Brecht Sourcebook*, Routledge, London and New York, 41-46." 2000. Consultado el 20 de Enero de 2021.
- Werner, W. "Med Nowozytna. 2005;12(1-2):5-17. Polish. PMID: 17144196." 2005. Consultado el 19 de Noviembre de 2021. <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17144196/>>.
- westminster.ac.uk. <https://www.westminster.ac.uk/research/groups-and-centres/centre-for-law-society-and-popular-culture/projects/disrupting-the-everyday/the-soho-poly-project>. n.d. Consultado el 26 de Octubre de 2021.
- Willett, John. «Análisis de las obras teatrales de Brecht.» *El teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora. Teoría y Práctica del Teatro., 1963. p.77.

Wing-Davey, Mark. "Mark Wing-Davey public interview with Mary Luckhurst. On the Challenge of Revolution." *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 36.