

El personaje “feminista” en la perspectiva metaficcional: la obra *Top Girls* de Caryl Churchill¹.

Amalia Ortiz de Zárate Fernández

Universidad Católica de Valparaíso – Chile

Universidad de Sevilla

La acción de la obra *Top Girls*² podría resumirse como los conflictos y errores de la mujer, condicionada por los roles sociales, en busca de un espacio igualitario en el mundo de lo masculino.

El primer acto de esta obra se desarrolla una noche de sábado en un restaurante del Londres contemporáneo. En él se dan cita cinco destacadas mujeres de la historia, literatura y pintura: Isabella Bird, viajera victoriana del siglo XIX; Lady Nijo, cortesana japonesa, transformada en monja budista del siglo XIII; la Papisa Juana -más conocida como Juan VIII- del siglo IX; Dull Gret, personaje de la pintura "Dulle Griet" de Pieter Brueghel, el Viejo, del siglo XVI; Griselda del siglo XIV, personaje principal del cuento de Chaucer "Clerk's Tale" de *Los Cuentos de Canterbury* y finalmente Marlene, el personaje central de la obra, una mujer de negocios contemporánea que celebra esta cena para festejar su promoción como gerente de la Agencia de Empleos *Top Girls*.

En el marco de esta obra y en relación con la complejidad del personaje dramático, la investigadora norteamericana June Schlueter señala que es esta misma multiplicidad la que le imprime una efectiva correspondencia con lo real y afirma:

Uno sólo necesita considerar la compleja constitución de un ser humano para entender cuan fácilmente el personaje dramático puede ser tomado como una metáfora de -sino es una bastante acertada representación de- el individuo de la vida real... Las actitudes personales de la gente con quien el individuo interactúa son, en parte, responsables de interpretar y formar la personalidad de un individuo. Y las convenciones sociales son similarmente responsables, no sólo de formar la personalidad sino también de dotar al individuo con un tipo de pre-existencia...³

Esta pre-existencia del individuo es bastante similar a la pre-existencia literaria entregada al personaje ficticio. Aunque, existen ciertas características únicas al

¹ Al no disponer de traducciones para algunas de las obras citadas en esta investigación, me he tomado la licencia de hacerlas yo.

² CHURCHILL, Caryl (1990): *Plays: Two*. Methuen Drama, London, 1994.

³ SCHLUETER, June (1979): *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York, Columbia University Press, pág. 7.

personaje dramático, esas le son dadas por la singular relación entre el actor⁴ y la audiencia, una relación que no es posible en la vida real. Los actores en escena están ejecutando una acción dirigida, sin ninguna duda, a una audiencia; sin embargo, ellos actúan (en la mayoría de los casos) como si la misma audiencia no estuviera allí; entonces, se pueden encontrar dos modos de interacción: la comunicación entre actor/espectador y el intercambio entre los personajes dentro de la obra.

Como explicamos anteriormente, el personaje dramático es pareado en su naturaleza, ya que es, al mismo tiempo, actor y personaje. Schlueter explica: “un actor enmascarando su ser interno crea un rol y llega a ser un personaje.”⁵ La sola presencia física del actor en el escenario hace al drama inherentemente dual. La frase anterior implica que tan pronto como los espectadores entran en el juego dramático son obligados a olvidar que la persona frente a ellos (actor) es un individuo de la vida real asumiendo que el/ella es un personaje siendo representado ante ellos; ese es el código generalmente asumido por la audiencia. Sin embargo, existen algunos dramaturgos que no hacen esta demanda a sus espectadores; en su lugar, le piden a la audiencia que no olvide la naturaleza conflictiva del *dramatis personae*, siguiendo las ideas asentadas por Brecht del efecto de distanciamiento. Con respecto a esto Gérard Genette expresa:

(...) la ficción dramática... consiste exhaustivamente en discursos pronunciados (es decir, atribuidos a) personajes ficticios cuya ficcionalidad tácitamente postula en cierto modo el marco de la representación escénica, real o imaginaria, y cuyo estatuto pragmático, dentro de la diégesis así construida, es el de todo intercambio ordinario de palabras entre personas cualesquiera... con las mismas condiciones y con las mismas intenciones y consecuencias que en la vida real, con la única reserva de que todo eso sucede en un universo de ficción perfectamente separado del mundo real en el que viven los espectadores, salvo que haya metalepsis voluntaria y paradójica, como las que se practican sobretodo en el siglo XX...⁶

Esta situación puede ser más compleja de asimilar por el espectador, pero últimamente más fiel a la concepción contemporánea del drama que la acostumbrada absorción en la ilusión. Persistiendo en la visión bifocal de la audiencia, el dramaturgo está respaldando abiertamente la dialéctica que existe entre realidad e ilusión.

⁴ Se ha decidido utilizar la palabra actor con preferencia a la de comediante por ser ésta la más usada por la autora, June Schlueter, en su análisis.

⁵ SCHLUETER. *Ibidem*. pág. 14.

⁶ GENETTE, Gérard (1991): *Ficción y Dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pág 36.

La dualidad referida anteriormente está presente no sólo en el personaje dramático sino también en el evento dramático, y es el atributo principal del personaje metaficcional. Schlueter hace notar:

(...) esta dualidad, cuando se manifiesta como un twofoldness (doble doblez) en el mismo personaje ficticio, resulta en la separación y coalescencia simultánea de realidad e ilusión y una elevada conciencia del hecho de que las dos dimensiones, la real y la ficticia, existen tanto en el teatro como en la vida real.⁷

Luego Schlueter define al personaje metaficcional como teniendo dos identidades ficticias distintas, entre estas dos la audiencia debe discernir, interpretando una de ellas como la identidad real y la otra como la ficticia.

La pre-existencia literaria se ha propuesto como una de las principales características del drama metaficcional, y por ello, puede vérselo como una de las estrategias más recurrentes para dotar al personaje dramático con una cualidad metaficcional. Así, en el primer acto de *Top Girls* todos los personajes, excepto Marlene, tienen pre-existencia literaria, relacionada con la historia, la pintura o la misma literatura; así que, para algunos de ellos, la esencia que precede a su existencia en la obra es ficticia.

De la misma manera, la metaficción está presente en toda la obra, a través de las didascalias, en el intercambio temporal, e incluso en el contenido de los diálogos; por ejemplo, el contenido del diálogo entre los personajes Angie y Kit (acto segundo, escena segunda), en el cual la conversación tiene el sólo propósito de mantener un diálogo. Esto se puede reconocer en los momentos en que el diálogo podría ser interrumpido, ya sea por la presencia de Joyce (madre de Angie y hermana de Marlene) o por las mismas adolescentes; por ejemplo: “Silencio. Ellas se mantienen quietas y esperan. Cuando nada sucede se relajan.”⁸ (acto Segundo, escena segunda, didascalia n° 3). Tan pronto como continúan hablando mantienen la ilusión de significado, y también alcanzan su propósito final: seguir adelante con la acción. A pesar de que, al final de la escena, la acción más importante no se ejecuta.

(En el segundo acto, escena dos, Angie lleva un vestido viejo y un poco pequeño para ella, tiene un ladrillo en la mano).

⁷ SCHLUETER. *Ibidem*. pág. 14.

⁸ CHURCHILL. *Ibidem*. pág. 230.

ANGIE. Me puse este vestido para matar a mi madre. (línea nº 314).
KIT. Supongo que pensabas que ibas a hacerlo con un ladrillo.
ANGIE. Puedes matar gente con un ladrillo.
KIT. Bueno, no lo hiciste, así que... (línea nº 317).
Fin acto segundo, escena segunda.⁹

El diálogo anterior ejemplifica que al no llevar a cabo una acción esta no ejecución respalda al personaje Kit para desacreditar el apropiado rendimiento del personaje Angie. Aunque lo realmente importante es el proceso ritual que desarrolla Angie con el propósito de ejecutar la acción y no finalmente la acción en sí.

Otra instancia de la perspectiva metaficcional en *Top Girls* pueden ser las didascalias del tercer acto: “Un año antes. Domingo por la tarde. Cocina de Joyce. Joyce, Angie, Marlene. Marlene está sacando obsequios de un bolso de viaje. Angie ya ha abierto una caja de chocolates” (acto tres, didascalia nº 1). “Ella (Angie) abre un obsequio. Es el vestido del acto dos, nuevo” (acto tres, didascalia nº 2). Gracias a esta didascalia el lector teatral se da cuenta de un retroceso en el tiempo desde el principio del acto; sin embargo, un espectador teatral no notaría eso hasta que reconociera el vestido del segundo acto: “Angie sale. Se ha cambiado a un vestido viejo, algo pequeño para ella” (acto dos, escena dos, didascalia nº 25). Aquí, los conceptos comunes del tiempo lógico secuencial de la audiencia son desafiados, *emplazando*¹⁰ los eventos que ocurrieron un año antes al final de la obra. La dramaturga, utilizando esta técnica, cambia incluso la forma en que los espectadores perciben la realidad ficticia, y les hace entender que lo más importante en teatro es la acción y no primariamente el significado de ésta, sino la forma que se le da, ya que esta acción puede conllevar una ilusión de significado.

Una de las principales preocupaciones de los dramaturgos al crear al personaje metaficcional es el rechazo a los roles sociales como las bases primarias de la identidad humana, re-examinando la identidad real detrás de la identidad ficticia en la vida real. Esto es, en conjunto, el estudio de estos autores de la relación entre lo real y el rol en la identidad humana; todo esto relacionado a la oposición realidad/ficción en sus términos más amplios.

⁹ CHURCHILL. *Ibidem*. pág. 235.

¹⁰ Pretendo ampliar este concepto de acuerdo al planteamiento que propone M. A. Vázquez Medel: “Estar emplazado es, pues, también, sentirse instado a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo (...) No podemos escapar a/de nuestro emplazamiento. Todo lo más que podemos hacer es desplazarnos; pero automáticamente quedaremos re-emplazados (...) Nadie puede vivir si no está emplazado. (Vázquez Medel (1999): “Del escenario espacial al emplazamiento”, TCC, *GITTCUS*, pág. 5).

Relacionado con el rol, y particularmente al rol femenino en la sociedad de la vida real, sería importante aludir a Hélène Cixous, quién fue una de las voceras de la *écriture féminine* en los setenta. Toril Moi afirma que Cixous no está de acuerdo con el punto de vista feminista tradicional; aún así, afirma que las mujeres deben continuar dando pelea en la lucha de clases, pero deben redefinirla y tomarla desde la perspectiva de una mujer en lucha. Y esta redefinición debería prevenir esta misma lucha de transformarse en otro medio de opresión en lugar de un medio de liberación. Cixous define “mujer” como alguien que crea y es creada por el otro (lo masculino). Para ella, aún lo singular contiene mucho, y lo colectivo de la mujer debería ser usado para exponer estas subjetividades múltiples en ves de crear otra construcción bidimensional del género. Un todo compuesto de partes que son todos, no simples objetos limitados sino un conjunto cambiante sin atadura, en movimiento. Cixous enfoca el lenguaje femenino como energía reprimida por el sistema patriarcal. Por eso, esta energía tiene que trazar una nueva forma de lenguaje desde su inconsciente, la *écriture féminine*. Esta nueva forma de lenguaje en los textos femeninos¹¹ trata de la diferencia. Con relación a esto Moi agrega:

Están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la opresión binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta.¹²

Este tipo de escritura no sólo se distingue por tratar de la diferencia, sino también por que en ella existe una preponderancia de la voz. “La mujer que habla es enteramente su voz, materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo.”¹³ Por esto se puede considerar que la literatura de autor femenina tiene como emplazamiento el cuerpo. Si efectivamente la mujer materializa sus emociones e ideas a través de su cuerpo, el mejor lugar para representar esa materialización es la escena. Entonces, si seguimos los postulados de Cixous podemos fundar la revolución de la mujer en el cuerpo. Enfocando su atención a redefinir el cuerpo femenino para dar a luz a una mujer viva: energía pura. El teatro es el espacio ideal para esta transformación,

¹¹ En este punto Cixous aclara que la escritura femenina no tiene por qué ser necesariamente escritura hecha por mujeres ya que una obra escrita por una mujer puede ser perfectamente masculina y viceversa.

¹² MOI, Toril (1988): *Teoría Literaria Feminista*. Trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 118.

¹³ MOI. *Ibidem*. pág. 123.

porque no sólo la voz de las mujeres tiene la oportunidad de ser escuchada, sino que sus cuerpos están físicamente presentes en escena.

Jill Dolan (1994), una de las más destacadas críticas feministas americanas de los últimos años, describe su postura teórica como feminismo materialista. Dolan postula dejar de ver la escena como un espejo de la realidad, con el objeto de usarla como un laboratorio en el cual reconstruir las identidades, no basados en clasificaciones de género.

La metodología teatral promovida por Dolan es primariamente influida por técnicas brechtianas. Ella respalda la actuación como una presentación, una representación deliberada que rompe con el molde ilusionista del realismo y empuja al espectador a darse cuenta de la consciente construcción de la identidad en el escenario, en lugar de enfatizar al personaje como un individuo naturalmente originado.

Por esta razón, "... la aparición de un personaje es usada frecuentemente en la literatura dramática como un barómetro psicológico."¹⁴ Esto quiere decir, por ejemplo, que la apariencia física de un personaje malvado o limitado es directamente relacionada con su maldad o limitación -Angie y Dull Gret en *Top Girls*. Dolan afirma que las cualidades físicas de un personaje son intrínsecas al texto dramático, y ellas permanecen como un elemento predeterminado en la recepción de la obra.

De acuerdo con Dolan, muchos artistas relacionados a la representación posmoderna han desarrollado una crítica parcial a la subjetividad:

Ellos consideran la identidad inestable y refractada, y la psique como un emplazamiento no lo bastante coherente y unificado de la individuación como el modernismo sostuvo alguna vez y que el psicoanálisis tradicional propuso alguna vez. Han cuestionado los supuestos detrás de los términos teatrales convencionales como son el personaje y la narrativa, en los cuales alguna vez basaron las concepciones modernistas del sujeto.¹⁵

Los trabajos de estos escritores representan la ampliamente sostenida creencia de que el personaje no puede funcionar más como un referente establecido, y que la narrativa no puede ser asumida como un sistema coherente y lineal que entrega un significado único y autoritario.

El impacto de las expectativas culturales en la recepción del texto de la representación por parte de la audiencia no es la única instancia que tomar en cuenta

¹⁴ DOLLAN, Jill (1988): *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan, The University of Michigan Press, 1994, pág. 31.

¹⁵ DOLLAN. *Ibidem*. pág 42.

cuando se percibe el texto de la obra; relacionado a este punto, un comentario hecho por Toril Moi en el proceso creativo de una autora femenina podría ser muy representativo. Ésta afirma que la creatividad es mayormente definida como una cualidad masculina, las imágenes literarias de la femineidad pueden ser tomadas como fantasías masculinas también. Como resultado, el derecho a crear su propia imagen de femineidad es negado a la mujer, y son obligadas a continuar los arquetipos masculinos impuestos por la sociedad. Esta es la crítica al feminismo (materialista) que intenta desarrollar Caryl Churchill en *Top Girls*, y no sólo en esta obra sino en todas sus obras; a través de la representación de la mujer de negocios como un hombre subrogante, entregando la imagen que la cultura patriarcal o masculina espera de ella y no la de una mujer que defiende su identidad y su hacer. Este planteamiento está muy de acuerdo con las nuevas teóricas feministas francesas:

Ensalzando el derecho de las mujeres a mantener sus valores específicos de mujer, rechazan la “igualdad” por considerarla un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres.¹⁶

Toril Moi afirma que la voz de la mujer es una voz dual, pero es, por todos los medios, legítima y pertenece a las mujeres. Por esta razón, “la estrategia literaria de las mujeres consiste en asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina,”¹⁷ específicamente el controversial paradigma ángel//monstruo.

Similarmente, Moi alude a la imagen de la *madwoman* afirmando que ésta es comúnmente la imagen en que se refleja el autor en el texto, expresando, de una forma u otra su rabia y ansiedad. El propósito de esto es enfrentar el bien conocido sentimiento de fragmentación, exclusivo a las mujeres, su propia conciencia de las discrepancias que experimentan entre lo que son y lo que deberían ser.

En *Top Girls*, Churchill nos entrega otra herramienta para corroborar el sentimiento de fragmentación en sus personajes metaficcionales mediante el intercambio e irregularidad en la cronología, los procesos rituales y las didascalias. Esta herramienta se basa en la pre-existencia de los personajes y los roles múltiples¹⁸ que desempeña cada actriz en la obra (exceptuando a Marlene que es el único personaje con

¹⁶ MOI, *Ibidem*. pág. 108.

¹⁷ MOI, *Ibidem*. pág. 70.

¹⁸ MARLENE, ISABELLA BIRD / JOYCE / MRS. KIDD, LADY NIJO / WIN, DULL GRET / ANGIE, POPE JOAN / LUISE, PATIENT GRISELDA / NELL / JEANINE, WAITRESS / KIT / SHONA.

un rol único). Estos roles se relacionan metafóricamente y metonímicamente, tanto por similitud como por oposición con los personajes de la historia, literatura y pintura que se presentan en el primer acto, produciendo una suerte de introducción ejemplar hacia el desarrollo que tendrán en las escenas siguientes, y permitiendo a la audiencia comparar a estos personajes introductorios con sus contrapartes a lo largo de la obra.

Por otro lado, Julia Kristeva, oponiéndose, pero al mismo tiempo, reconociendo la diferencia, afirma que no hay escritura femenina, sino un sentido de marginalidad. Esta disidencia puede ser aceptada como una distinción en la escritura de las mujeres ya que la sociedad masculina considera que, de una forma u otra, todas las mujeres son seres marginados. Por lo tanto, la escritura de las mujeres podría ser estudiada como su lucha contra el poder establecido, lo mismo que cualquier conflicto abogado por cualquier grupo subversivo o disidente, ya sea marginado por el racismo, odio de clases, ideas políticas, etc.

Relacionado con este punto, Christopher Innes, dice que *Top Girls* es una de las obras de Churchill en donde la autora construye cuidadosamente retratos de los personajes. Y utilizando esta construcción la dramaturga presenta un grupo de personajes que llegan a un punto en que aún las *top girls* de la agencia de empleos replican la explotación de su mismo sexo. Él llega a una conclusión que coincide, aproximadamente con la de Kristeva, ésta es: “en un contexto de género único las cuestiones de la dominación masculina son irrelevantes.”¹⁹ Como consecuencia, el feminismo podría transformarse en el enfoque de un punto de vista moral en lugar de un tópico.

Relacionado con lo anteriormente expuesto Jacques Derrida ha propuesto una pregunta muy interesante: ¿Qué pasaría si tuviéramos que enfrentarnos a una relación con el otro, en la cual el código de la condición sexual dejara de ser discriminatorio? Su respuesta a esta utópica pregunta es bastante significativa:

La relación con el otro no sería asexual, muy al contrario, sería sexual, aunque de forma completamente diferente: más allá de la oposición masculino/femenino, más allá de la homosexualidad y de la heterosexualidad que vienen a ser lo mismo. Puesto que sueño con salvar la oportunidad que nos brinda esta cuestión, me gustaría creer en la multiplicidad de las voces determinadas sexualmente. Me gustaría creer en las masas, incontable número de voces armonizadas, cuerpo móvil de sexo indefinido cuya coreografía puede transportar, dividir, multiplicar el cuerpo de cada “individuo”, a pesar

¹⁹ INNES, Christopher (1992): *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge, Cambridge University Press, pág. 467.

de que fuera clasificado como “hombre” o como “mujer” según los criterios habituales.²⁰

²⁰ MOI, *Ibidem*. pág. 179.