

La revolución y el papel de la mujer en el teatro de Consuelo de Castro y Pilar Campesino

Judith Bissett

Jane S. Jaquette afirma que la mujer latinoamericana de las clases más privilegiadas que participa, o aspira participar, de una manera significativa en la vida política o económica de su país puede hacerlo sin crear problemas domésticos porque cuenta con la ayuda de criadas en la casa. Pero, al conseguir un puesto político frecuentemente se encuentra trabajando en los sectores del gobierno considerados “femeninos”: la educación, salud o servicios sociales (*Women in the World* 68). En cuanto a los movimientos revolucionarios en América Latina, la mujer siempre ha hecho un papel importante a través de los siglos. Una de las primeras mártires de la historia del continente fue la hermana de José Gabriel Tupac Amaru líder de una rebelión contra los españoles en 1780 (Jaquette, *Journal* 344). Según Jaquette, la mayoría de las mujeres que participan en movimientos guerrilleros, como los personajes femeninos en las obras de Campesino y de Castro estudiadas a continuación, son jóvenes, de la clase media o alta y son parientes – hermanas, esposas – de los revolucionarios. Con pocas excepciones tienen responsabilidades “femeninas” como llevar mensajes, espiar contra el enemigo, cocinar y cuidar de los hombres heridos (344).

En *Sandino's Daughters Revisited* Margaret Randall describe la situación que a cada paso encontraban las mujeres que participaron en el movimiento sandinista de Nicaragua:

Without the leisure in which to stop and consider the theoretical implications of their situation, revolutionary women taking on whole dynasties of oppression had to deal with the most obvious problems of their daily lives. It was clear that men drew up the programs, made the decisions, meted out the tasks. For women these tasks were almost exclusively those which were also traditional to their gender:

they kept safehouses, washed and cooked for the combatants, ran messages, nursed the wounded, made use of their “feminine wiles” in the transport of comrades weaponry, and in the customary ways nurtured their brothers-in-arms. (4-5)

Aunque algunas organizaciones de otros países latinoamericanos, como Brasil o Uruguay, intentaron modificar la manera en que se encaraba la participación de la mujer en movimientos revolucionarios, por lo general ella continuaba haciendo los trabajos que eran “para mujeres.”

A veces la presencia de mujeres en un movimiento revolucionario hace posible la consideración de cuestiones feministas en la nueva organización política de la nación, pero es más probable que, con ciertas excepciones, se encuentren en una situación semejante a la de las revolucionarias nicaragüenses. Según Randall, en Nicaragua, igual que en otras partes del mundo, “we can see how the inability of almost all twentieth-century revolutionary movements to develop a feminist agenda contributed to their failure to evolve new and equitable forms of power sharing that might have helped keep them alive” (4).

Las revolucionarias nicaragüenses cuyo esfuerzo extraordinario durante la guerra es responsable en parte por la victoria del FSLN trabajaron en la reconstrucción de la nación en puestos políticos significantes, pero diez años después se encontraron confrontando los obstáculos de siempre o sea, “the glass ceiling.” Randall afirma, “The FSLN, despite its progressive position on women’s rights, failed to promote its extraordinary female cadre the full distance” (23).

La experiencia de la poeta Daisy Zamora es bastante típica de muchas de sus compañeras revolucionarias. Después de la victoria sandinista, Zamora fue nombrada Vice-Ministra de Cultura pero cuando sus principios políticos y personales se encontraban en conflicto con los de los líderes del gobierno, perdió el puesto y eventualmente la influencia que había tenido. En una entrevista con Margaret Randall, Zamora dice que la revolución hizo posible la participación de la mujer en la construcción de una nueva sociedad, pero, “this new space wasn’t accompanied by a new mentality on the part of most of the male-dominated leadership” (111). Las mujeres se conformaron con la situación pensando que de todos modos iban a conseguir un futuro mejor para todas las mujeres. “[They] eventually ended up trapped in what had become a way of life. And others, who refused to make concessions, who held on to their personal dignity, well, they simply were displaced as I was” (111).

En *À prova de fogo* por la dramaturga brasileña, Consuelo de Castro, los personajes femeninos participan en la lucha contra la opresión política en el Brasil creyendo ser guerrilleras con los mismos derechos y expectativas que sus compañeros masculinos.¹ Según Elza Cunha de Vincenzo, “a peça apresenta o . . . registro da ‘prova de fogo’ a que estão sendo submetidas certas mulheres, naquela década. Documenta alguns aspectos da luta feminina que se está travando, mostra o difícil caminho na conquista da uma nova condição de ser político e participante” (114). Aquí, por lo menos una de las mujeres descubre que por causa de las tradiciones de una sociedad patriarcal, no se da valor a sus esfuerzos en la lucha contra la injusticia y represión política. Además dos son rechazadas por sus compañeros y/o amantes por creer en la igualdad no sólo política sino también sexual. Los personajes femeninos en *Super ocho*, obra escrita por la mexicana Pilar Campesino, tienen papeles secundarios en dos niveles. Primero, son personajes menores dentro de la acción dramática (aunque una es la escritora de la película que están filmando) y segundo, funcionan como el apoyo emocional y económico de los esposos que trabajan en lo que los hombres consideran “importantes” proyectos artísticos y políticos.

El propósito de la discusión a continuación es sugerir por lo menos una manera en que se puede empezar la puesta en escena de las dos obras para que sean representantes de lo que Elaine Showalter caracteriza como “the social contexts in which they occur” (259). Es necesario al examinar acontecimientos y corrientes históricas, destacar el papel de la mujer, y las consecuencias de sus actividades, para entender su propia historia dentro de la historia oficial y el verdadero significado de su presencia. Gerda Lerner afirma que la historia se ha estudiado desde la perspectiva masculina y por eso, como Lerner, hay que preguntarse: “What would history be like if it were seen through the eyes of women and ordered by the values they define?” (Showalter 260).

En las dos obras estudiadas aquí, es probable que un público, acostumbrado a las normas de la sociedad dominante, experimente sólo un aspecto de lo que significa ser mujer en una sociedad que parece ofrecerle una voz en circunstancias en las que antes tenía que guardar silencio. Los personajes luchan por transformar el mundo en que todos viven, pero descubren que en realidad para ellas nada ha cambiado. Para que el espectador entienda el significado de la falta de transformación tocante a la historia política y social de la mujer es preciso subrayar los elementos en cada obra que pueden modificar la recepción teatral de las dos obras. Como Juli

Thompson Burk surgiere con su presentación alternativa de *Top Girls* de Caryl Churchill, tenemos, como lectores, o posibles directores de las obras, la responsabilidad de construir una lectura, o dramatización, que no corresponda con la que se espera de una puesta en escena dentro de la sociedad patriarcal y que ponga de relieve aspectos significantes de la perspectiva femenina dentro de la historia latinoamericana.

À prova de fogo retrata a un grupo de estudiantes que protestan la política represiva del gobierno en cuanto al movimiento estudiantil de 1968. Los estudiantes han invadido y ocupado uno de los edificios de su universidad y tienen que escoger entre resistir o rendirse. El líder del grupo, Zé Freitas, quiere evacuar el lugar para evitar un masacre, pero sus colegas insisten en que es su responsabilidad tomar una decisión y confrontar a la policía. Finalmente, después de haber participado en una manifestación violenta contra las autoridades, los estudiantes que no fueron detenidos rechazan las ideas pacíficas de Zé y desafían a los policías que invaden el edificio.

Entre los estudiantes se encuentran dos mujeres que admiran y aman a Zé: Júlia que va a tener su hijo y Rosa, una muchacha rica que con su novio apoya a los estudiantes mediante su presencia. Júlia ha trabajado con Zé por bastante tiempo y se dedica al movimiento pero Rosa se hace parte del grupo principalmente porque le interesa Zé. Aunque la obra documenta un momento significativo en la historia política del Brasil, son estas mujeres y su experiencia las que nos revelan la verdadera situación social en que funcionan todos los personajes en la obra.

Júlia ha sido la amante de Zé aún consciente de que él percibe el matrimonio como una manifestación de la ideología burguesa. Zé le dice que nunca se casará y que el niño es responsabilidad de ella. Él tiene un papel demasiado importante en el mundo para pensar en tradiciones estúpidas:

Eu jamais quis ter um filho . . . Além de eu não querer resonsabilidade desse tipo, não tenho cara de pau para meter uma criança inocente no meio desta guerra . . . Porque eu tenho consciência . . . Eu tenho uma ideologia. Tenho um papel histórico a cumprir. Não quero e não vou querer tão cedo arrumar um filho nem mulher para me azucrinar. (30)

Júlia responde que ella también tiene un “papel histórico” que cumplir y que pretende tener el hijo. Ella sabe que ahora Zé tiene otro interés romántico en Rosa, pero continúa luchando dentro del movimiento y consigue, con la cooperación de los otros estudiantes, derrocar al joven. Lo hace porque cree que es necesario enfrentar la violencia con violencia aunque la acusan

de tener celos y estar frustrada por el rechazo que sufrió. Además espera que el choque de haber perdido el puesto de presidente del grupo haga que Zé cambie de opinión.

Cuando Júlia le explica a Zé la razón por la que tuvo que oponerse y convencer a los otros de que hicieran lo mismo, éste no puede perdonarla. Zé rechaza su amor y afirma que nunca podrá olvidarse de su actitud ante los otros estudiantes. Termina por burlarse de ella como mujer y amante. Zé no puede admitir que la joven tenga un papel en la lucha igual al de sus compañeros masculinos. Por su parte, Júlia participa en la manifestación, la arrestan, la torturan y como resultado, ella pierde al niño que esperaba.

Rosa, fascinada por Zé, acepta sus atenciones y acaba haciendo el amor con el joven sin que su novio desconfíe. Después de haber participado en la manifestación, la joven se da cuenta de lo que es la violencia y decide marcharse. Además, rechaza las declaraciones de amor que Zé le hace en los momentos antes de que llegue la policía. En el fin, Zé la traiciona al revelar al novio de Rosa que ella ya no es virgen. El novio herido en su machismo – ella ha perdido “el valor de uso” – abandona a Rosa.

La obra de Pilar Campesino, *Super ocho*, versa sobre un grupo de jóvenes, algunos estudiantes, que están filmando una película callejera. La película trata del secuestro de un oficial, pero como la autora del guión está en el proceso de escribirla, sus personajes nunca son más que posibles signos de la realidad. Los que nos interesan aquí son los creadores de la película, específicamente: Cecília, la autora; Rodrigo, su esposo y el director; Aurelio, un actor y futuro economista y su esposa, Lidia. Todos los personajes tienen dificultades económicas y personales, pero son las mujeres, Cecília y Lidia, las que enfrentan la realidad diaria, la vida concreta, la supervivencia de la familia. Aurelio se dedica a varios trabajos pero no termina la tesis, lo que significaría una carrera y una vida mejor para él y Lidia. Cuando ella llega a la casa después de un día difícil, ve que Aurelio no ha hecho nada, “Estás viendo el tiradero y no eres capaz de recoger ni tus calzones” (85). Él le dice que está trabajando y ella le recuerda que ella también trabaja. Lidia le acusa de no tomar en serio la carrera y él responde, “Lo que pasa es que tengo muchas otras cosas más importantes que hacer” (85). Para ella lo que tiene importancia son la familia y la comunicación entre dos personas casadas. Aurelio ve su deseo de salvar lo que queda entre los dos como una manifestación de niña mimada y voluntariosa.

Rodrigo le confiesa a Cecília que se casó con ella por su talento – talento que él necesita para continuar en su trabajo. Pero como Aurelio no

hace el esfuerzo para conseguir una vida mejor, o sea, no ha ido a los estudios para pedirles apoyo financiero, los dos tienen que vivir de lo que les dan los padres de él. Cecília gana lo que puede como escritora, cuida a los hijos y aguanta, hasta cierto punto, la crítica que le hace su esposo sobre su falta de atención amorosa para con él. Cansada, Cecília le dice que van a separarse y Rodrigo responde con una amenaza demasiado familiar, “No te aconsejo tenerme de enemigo. Soy capaz de hacerte pedazos” (102). De todos modos, Cecília no lo ve como peligroso, “Siempre por la línea del menor esfuerzo. Que triste mi amor” (102).²

Para Juli Thompson Burk, la puesta en escena de *Top Girls* tenía que exigir que los espectadores percibieran su personaje principal como víctima de los valores de la sociedad desde los primeros momentos de la presentación. No quería que el público la viera sólo como una madre indiferente a lo que le pasa a su hija: “a bad mommy” (72). Por eso modificó ciertos aspectos del texto original (no el diálogo) para mostrar no los defectos de su personaje sino los defectos de la sociedad que la creó. Resolvió concentrarse en la caracterización del personaje, la puesta en escena y el diseño del escenario.

Aquí es necesario encontrar las estrategias que se pueden utilizar en la caracterización de los personajes femeninos creados por Castro y Campesino para que subrayen la verdadera historia de una sociedad que sólo parece estar transformándose. Es muy fácil que los espectadores las perciban como “malas” mujeres (en el caso de *À prova de fogo*) o esposas que no apoyan con abnegación a los maridos en los momentos difíciles de la vida (en el caso de *Super ocho*). Júlia salió de su casa, se hizo amante de un estudiante “revolucionario” y ahora está embarazada, esperando el hijo ilegítimo del hombre. Rosa traiciona al novio y no le da su amor a Zé Freitas cuando él se lo pide en un momento de tristeza y desesperación. Lidia y Cecília no aceptan el papel que la sociedad les ha otorgado. No son “las esposas obedientes y dóciles” que toleran la vida que le espera a la mujer casada.

Es necesario que el público vea no una imagen tradicional, sino lo que esa imagen significa para la sociedad. Júlia y Rosa (aunque Júlia es la más dedicada) luchan por justicia social mediante su participación en el movimiento estudiantil contra la represión. Lidia y Cecília apoyan un esfuerzo por documentar un acto político. De todos modos todo el trabajo hecho por ellas no modifica la situación política y social en que funcionan ellas y las mujeres en general. La manera fundamental en que son percibidas no se ha

transformado. Para repetir lo que dice Daisy Zamora, el espacio que ellas estaban tratando de abrir no fue acompañado por un cambio mental por parte de los líderes políticos masculinos (111).

Júlia, Rosa, Lidia y Cecília, son víctimas de la sociedad dominante pero en una manera un poco distinta que la protagonista de *Top Girls*. Ella, según Juli Burk, es víctima del sistema capitalista que otorga más valor al individuo que siente que no debe nada a la comunidad, ni por su éxito ni por los recursos que otros le han dado (71). Los personajes de Castro y Campesino se dedican a la comunidad porque tienen la esperanza de eliminar la injusticia y la opresión que sufren todos. Lo que una lectura o presentación de las dos obras debe demostrar es que no sólo no hay cambio sino que la falta de cambio perjudica toda la sociedad y que los hombres también son víctimas de su propio deseo de mantener a la mujer en su lugar tradicional. Hay que destacar que sus proyectos políticos y/o artísticos tendrían más impacto si aceptaran a las mujeres como iguales. Hay que destacar que sus proyectos políticos y/o artísticos tendrían más impacto si aceptaran a las mujeres como iguales.

Aunque cada director/a o lector/a puede imaginar su propia puesta en escena, Gay Gibson Cima sugiere varios métodos interesantes que según ella, se pueden emplear para resaltar elementos claves de un texto para subvertir el canon y crear una representación feminista de obras clásicas. Tres de las estrategias que ella describe pueden servirnos de punto de partida para el trabajo de montar una caracterización de los personajes femeninos que sea capaz de subvertir su recepción teatral. Para la directora de las obras la posibilidad más importante para que los actores superen sus propias tendencias sociales desde un principio es, según Gibson Cima:

Be aware of your rehearsal techniques: Do they promote a questioning attitude, empowering your actors, or do they turn your actors into powerless female characters? Talk to the actors about their relationships with the characters and draw on their inventiveness as you rethink, and perhaps refuse, the psychologically “real” acting style that frequently conflates a victimized character with a victimized live actor. (100)

Es posible ensayar la obra empezando con una discusión del momento histórico y social que los personajes vivieron para poder compararlo con la situación de la mujer actual – o sea el momento que viven los actores. Además es importante que las mujeres ensayen sus papeles desde dos perspectivas: la de la mujer-víctima y la de la mujer consciente de lo que significa ser reconocida por su propio poder dentro de la sociedad.

Otro método que ayudará al público y los actores a entender la diferencia entre lo que parece suceder en la obra y lo que es la realidad histórica y social de la mujer es, dice Cima a continuación:

Cross-gender, cross-racial, and cross generational casting tactics can also aid in the process of subverting the canon. Many feminist directors . . . have changed the way in which they cast shows, relinquishing the old dictates that increase the iconicity of the actor (the collapse of the actor into character) and substituting, for that tradition, practices that provide for a more elastic relationship between actor and character. (99)

Como nuestro objetivo es revelar al público la historia alternativa – la de la mujer – podemos como directoras poner la obra en escena con un intercambio de papeles masculinos y femeninos. Por ejemplo, en la primera escena de *À prova de fogo*, una mujer podría hacer el papel de Zé y en la segunda, Zé podría ser representado por un hombre. El intercambio debe continuar a través de toda la puesta en escena. Esto tendrá el efecto de distanciar al espectador en el sentido Brechtiano y romper el “gaze.” Si los espectadores se identifican con las acciones de los personajes masculinos por tradición, el cambio en la representación exigirá que experimenten esas mismas acciones desde una perspectiva alternativa.

Para subrayar lo que es la cuestión central sugerida por las dos obras: lo que sufre la comunidad cuando su transformación no favorece a todos los miembros, podemos intentar encontrar la manera más eficaz de mostrar la historia social que ha creado la situación en que se encuentran los personajes, “as an antidote to the emphasis on the individual in most of the humanist drama within the canon, stage the wider social context of the conflict, the community out of which the characters emerge” (101).

El contexto social en que funcionan los personajes femeninos en las dos obras puede aparecer en varias formas. Como información en el programa que recibe el público, se puede incluir datos sobre la situación de la mujer antes y después de estos y otros movimientos revolucionarios. Además, el escenario puede incluir fotografías, diapositivas y/o películas con estadística – todo con el fin de revelar el verdadero estado político o social de las mujeres que participaron en revoluciones o movimientos guerrilleros en varias partes del mundo.

Es obvio que sólo hemos empezado el trabajo de como revelar la historia de la mujer dentro de la historia oficial que los textos examinados contienen. Para completarlo es necesario continuar un análisis de todos los

elementos en cada obra que descubran y que hagan evidente al público no la historia escrita por la sociedad dominante sino la que han vivido la mayoría de las mujeres involucradas en esfuerzos por modificar la realidad política y social de su comunidad.

Miami University, Ohio

Notas

1. À prova de fogo originalmente tenía el título, A invasão dos bárbaros. Refleja la situación histórica de la época: la resistencia de los estudiantes brasileños ante la represión del gobierno, en este caso en la ciudad de São Paulo.

2. Para otra discusión de Super ocho vea: Carla Olson Buck. "Power Plays/Plays of Power: The Theater of Pilar Campesino." *Latin American Women Dramatists: Theater, Texts and Theories*. Eds. Catherine Larson and Margarita Vargas. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998: 55-73.

Bibliografía

- Burk, Juli Thompson. "Top Girls and the Politics of Representation." *Upstaging Big Daddy*. Eds. Ellen Donkin and Susan Clement. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993: 76-78.
- Campesino, Pilar. *Super ocho*. Tramoya. México (1979): 71-104.
- Castro, Consuelo de. *À prova de fogo*. São Paulo: Editora Huitec, 1977.
- Cima, Gay Gibson. "Strategies for subverting the Canon," *Upstaging Big Daddy*. Eds. Ellen Donkin and Susan Clement. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993: 91-105.
- Jaquette, Jane S. "Female Political Participation in Latin America," *Women in the World: A Comparative Study*. Eds. Lynn B. Iglitzin and Ruth Ross. Santa Barbara, California: Clio Books, 1976.
- _____. "Women in Revolutionary Movements in Latin America." *Journal of Marriage and the Family*. 35:2 (1973): 344-354.
- Randall, Margaret. *Sandino's Daughters Revisited: Feminism in Nicaragua*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985: 243-270.
- Vincenzo, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Perspectiva, S. A., 1992.