

La dramaturgia femenina y su contexto socio-cultural

SANDRA M. CYPRESS

Nosotros, aficionados del teatro, estaremos de acuerdo con el juicio que el teatro es el género que mejor manifiesta la realidad, que es el más social en orientación de todos los géneros. Les voy a sugerir que esta idea no sólo atañe al contenido dramático, a las anécdotas, personajes y diálogo que se emplean, sino también a las circunstancias de los creadores teatrales, tanto los hombres como las mujeres. Así, otro ejemplo de la manera cabal en la cual el teatro refleja el estado de la sociedad tiene que ver con el papel de la mujer dentro del mundo teatral. No hay duda que la importancia de la mujer ha sido mínima en la larga historia del teatro universal. Y lo que es más, en ciertas épocas importantes como la Grecia Antigua y la Inglaterra de los Tudores, no hubo ningún papel para la mujer, ni siquiera como actriz. La pasividad y el silencio general de la mujer dentro de la sociedad parecen repetirse dentro del contexto teatral. ¿Cómo han trabajado las circunstancias sociopolíticas y psicológicas en contra de la expresión libre de la mujer y en contra de su reconocimiento como dramaturga?

Se exige reparar en el hecho de que el mínimo aporte histórico de la mujer al teatro no tiene que ver con la falta ni de talento ni de consagración artística sino que es el resultado del contexto sociohistórico en sí.¹ Hay que considerar la tradición femenina general en el teatro y hacer referencias específicas a casos que provienen de Latinoamérica.

Un ejemplo esclarecedor y contemporáneo se presenta en México, uno de los países latinoamericanos con una tradición teatral que antecede a la llegada de los europeos. Hoy en México existe no sólo un teatro nacional vital sino un creciente número de críticos y revistas especiales que impulsan el teatro.² El siguiente comentario crítico trata de una obra de un dramaturgo mexicano bien conocido: "Por medio de la selección de fragmentos tomados de la realidad y su adecuado montaje," el drama "ofrece al público la posibilidad de analizar ideologías contrarias que informan ciertos sucesos trascendentes de la historia reciente. . . ."³ Esta observación describe el teatro de Vicente Leñero, escritor

mexicano que tiene una producción dramática considerable y la cita se refiere a su teatro documental, pero también puede describir fielmente la pieza documental de otro mexicano, la escritora Marcela del Río, que nació en la capital de México de una familia de escritores. Su primer drama documental, *El pulpo*, fue puesto en escena en 1970 y recibió el premio Juan Ruiz de Alarcón, otorgado cada año por la asociación de críticos del Teatro de México a la mejor obra. *El pulpo* fue publicado en la serie de *Teatro mexicano* con una pieza documental de Leñero de la misma temporada, que se llama *Compañero*.⁴ A pesar de haber ganado el premio, *El pulpo* no ha recibido la misma atención crítica que las obras de Leñero.

He recurrido a la figura de Leñero para mostrar ciertos aspectos de la problemática de la mujer como dramaturga. ¿No es interesante que la misma observación general puede aplicarse tanto a Leñero como a Marcela del Río? Sin embargo, con raras excepciones, no se incluye a Marcela dentro de la tradición que encabeza Leñero con su producción *Pueblo rechazado*, *El juicio*, y *Compañero*. Vale mencionar estos ejemplos tanto como *El pulpo* o *Entre hermanos*, tríptico histórico de Marcela, escrito en 1972 y que trata de la época de Juárez y la Reforma.⁵

El pulpo no trata de la vida familiar, la maternidad, una situación amorosa particular, ni de experiencias domésticas, temas que las opiniones estereotipadas esperarían de la dramaturga y que sí preocupaban a muchas otras escritoras en diferentes épocas, como Concepción Sada, Catalina d'Erzell y Magdalena Mondragón. Al contrario, como explica el subtítulo, *El pulpo* trata de un acontecimiento histórico que, si no es mexicano o latinoamericano como las obras de Leñero, sí es bien conocido, la tragedia de los hermanos Kennedy. Trata de las causas y circunstancias del asesinato del Presidente Kennedy y las siguientes muertes de Robert Kennedy y Martin Luther King, Jr.

La precisión y la exactitud con que maneja la realidad histórica revelan la tremenda investigación hecha por la autora antes de crear su obra dramática. Con *El pulpo* estamos en el mundo de la política, de los líderes de todas las esferas políticas, económicas y militares. Los temas que le brinda este material son importantes ideas socioeconómicas y políticas: el papel de las fuerzas armadas en la esfera industrial, el desarme nuclear, el sistema capitalista, el racismo, etc. Al presentar esta anécdota tan compleja como son las causas y circunstancias del asesinato de Kennedy, Marcela nunca pierde control, no melodramatiza ni simplifica la situación, sino que destaca los múltiples hilos que entraron a fabricar ese complicado acontecimiento histórico.

Al estudiar *El pulpo* se concluirá que también sirve de buen ejemplo del teatro documental, esa estética que tiene sus raíces en las teorías de los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Es decir, el drama de Marcela se encasilla dentro de una tradición teatral internacional que incluye los nombres de Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Heinar Kipphardt, todos hombres otra vez.

Otra tradición surge al analizar el drama. Aunque el material proviene de la historia de los hermanos Kennedy y la política de los Estados Unidos, vemos que Marcela se orienta en la corriente hispanoamericana, en esa visión. Se nota esto en el mismo título, que es concretamente la referencia al animal marino

con muchos tentáculos, pero que es a la vez la imagen que empleó José Martí en su ensayo "Nuestra América" para describir los intentos codiciosos de los Estados Unidos hacia los otros países americanos.⁶ Marcela sigue esta tradición y amplifica la imagen para que el pulpo se convierta en símbolo de todos los usurpadores multinacionales que hoy en día amenazan ahogar con sus fuerzas omnipresentes cualquier cambio social a favor de las masas.

Parece muy lógico y acertado describir el teatro de Marcela del Río haciendo referencias a tradiciones latinoamericanas y universales. Pero, al recordar que la obra fue escrita no por un hombre, sino por una mujer, debemos preguntarnos si esta característica biológica cambia al drama de alguna manera. ¿Hay una tradición femenina a la cual apela Marcela de la misma manera en que se ha aprovechado de otras influencias? ¿Hay un aporte en esta tradición que nos conviene recordar para acercarnos al meollo de lo que quiere decir Marcela?

Quizá sería beneficioso detenernos a hacer algunas apreciaciones generales de lo que se podría denominar la tradición femenina en el teatro. Según los que han hecho investigaciones serias, resulta que sí hay una tradición femenina pero que ésta ha sufrido, como ya señalé anteriormente, por estar siempre atada a las variadas condiciones socioeconómicas de la mujer en diferentes épocas y ha sido pasada por alto por los intereses críticos.

Tenemos la verificación de esta hipótesis en una investigación enfocada sobre las dramaturgas alemanas que se publicó bajo el título descriptivo de "The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature."⁷ Esa investigadora descubrió que existía una serie de dramaturgas capacitadas que no logró penetrar la conciencia crítica, una crítica, hay que decirlo, que fue escrita por hombres, que proyectaron su propio reflejo en la dramaturgia y se olvidaron del de las mujeres.

No se puede otorgar el título de la primera mujer que escribe para el teatro hasta el siglo décimo cuando Hrotsvitha de Gandersheim, una monja sajona, lo gana. Además, ella parece ser la única persona que escribió piezas dramáticas entre el fin de la tragedia latina (65 después de Cristo) hasta los misterios del principio del siglo doce.⁸ Al estudiar la crítica escrita sobre las obras de Hrotsvitha, es interesante que la mayoría se refiere a su aspecto didáctico en contra de los pecados mundanos. La perspectiva moderna ha podido señalar también que su obsesión con el acto sexual de la violación es en realidad su metáfora para destacar el pecado masculino y la opresión de la mujer. Hay que recalcar de nuevo este aspecto de la problemática femenina en el teatro—la interpretación crítica que no siempre señala la visión femenina en una pieza dada. Como veremos, este problema se va a repetir a través de los siglos.

Hrotsvitha desgraciadamente no fundó una tradición viva, ya que los escritos de otras dramaturgas no surgen hasta aproximadamente seiscientos años más tarde, en la Italia del siglo XVI cuando la *commedia dell'arte all'improvizzo* le dio a la mujer la oportunidad de expresarse en el teatro. Dos mujeres que empezaron como actrices, Vittoria Pisimi e Isabella Andreini se convirtieron en escritoras que crearon su propio mundo dramático y a la vez ayudaron a desarrollar y perfeccionar la *commedia*.

La siguiente mujer en la tradición dramática es bien conocida entre nosotros

los hispanistas, pero desgraciadamente ignorada por otras personas. Como sabemos, Sor Juana es importante por muchas razones, pero en este estudio sería suficiente recalcar los siguientes elementos. Tanto en la profundidad de sus temas como en la sutileza de su expresión, esta mujer genial se parangona con los hombres de su generación. Como Hrotsvitha, Sor Juana bien conocía la tradición teatral general y a la vez que utilizaba ciertos aspectos de ésta, también se burlaba de los patrones establecidos. Se ve la prueba de esta tesis en su comedia *Los empeños de una casa* que, según acierta José Juan Arrom, parodia *Los empeños de un acaso* del famoso Calderón de la Barca.⁹

Arrom hace hincapié en los cambios importantes que tramó Sor Juana al originar su comedia. Para comenzar, en contraste con Calderón, la monja mexicana pudo crear a las dos muchachas de su pieza "con girones de su propio ser" (p. 9). Arrom sugiere la importancia de este elemento autobiográfico:

Jugando de nuevo con sonidos y conceptos, da a entender que Ana es Ju-Ana, es decir, ella misma eliminando parte de su primer nombre de pila. Y es precisamente Ana la que en la comedia teje y desteje los lances, llevando en sus manos inquietas los hilos de la trama. Ella se halla constantemente en el centro de la acción, dirigiendo la intriga urdida por su hermano D. Pedro y planeando los movimientos de cada una de las piezas que intervienen en aquel complicado ajedrez amoroso. (p. 9)

En la obra de Calderón, al contrario, son los hombres quienes manipulan el movimiento de la intriga; así que *Los empeños* de Sor Juana presenta a la mujer con la posibilidad de engendrar las situaciones y expresar su voluntad. Aunque nos advierte Arrom que Ana termina por seguir la fórmula teatral y casarse, sin embargo "no resulta juguete del hombre, sino que, a la inversa, ella es quien juega con su ingenuo galán" (p. 10).

Bien que es posible adentrarse más en los contrastes entre la comedia de Sor Juana y la de Calderón, basta señalar ahora que sin duda, la dramaturga se muestra más atenta a la compleja situación de relaciones femeninas-masculinas. Se aprovecha de su obra dramática para criticar los límites impuestos a la mujer como ser humano.

Después de Sor Juana, en el mundo latinoamericano tanto como en el inglés y el europeo hay casos raros de la presencia de dramaturgas. Podemos mencionar a Gertrudis Gómez de Avellaneda en Cuba o Carmen Hernández de Araujo en Puerto Rico, dos figuras del siglo XIX. ¿Qué pasa en el siglo XX? Se verá que en la primera mitad de este siglo, en los países hispanoamericanos nos encontramos con un número creciente de mujeres que han utilizado el teatro para presentar su visión del mundo. Una figura que no ha recibido su merecido lugar dentro de la historia dramática bien puede ser Alfonsina Storni. Aunque está establecida su fama de poeta, también vale mencionar su aporte dramático. Lo sugiere Frank Dauster al comentar sus dos farsas, *Cimbelina en 1900 y pico* y *Polyxena y la cocinera*: "Antes que se inventara el teatro del absurdo, lo cultivaba Alfonsina Storni."¹⁰ Eso indicaría que la mujer en el drama ha podido ingresar en nuevos caminos, pero no siempre fue seguida o reconocida por los críticos.

Al hablar de las escritoras argentinas, es imprescindible mencionar la im-

portante y valiosa contribución de Griselda Gambaro. Se ha sugerido que la obra de Griselda se encasilla bien dentro de las categorías del teatro del absurdo, de las teorías de Artaud, del teatro de compromiso político.¹¹ Huelga hacer notar, sin embargo, que no hay duda que la obra de Gambaro sale por encima de las etiquetas y clasificaciones y refleja la realidad contemporánea argentina. La violencia, la crueldad, la angustia de la condición humana que se expresan en *El desatino*, *Los siameses* o *El campo* son intereses teóricos universales, pero pertenecen a la realidad de la sociedad de muchos países.

Al estudiar el teatro de Gambaro se observa que la escritora argentina no se enfoca en figuras femeninas ni trata temas tradicionalmente considerados femeninos. ¿Qué significa esto en cuanto a su papel como dramaturga? Por una parte, se debe notar que hemos vuelto al argumento mencionado al principio en lo tocante a la obra de Marcela del Río. Tanto Griselda como Marcela aparentemente no tratan temas "femeninos." Mejor dicho, no se concentran en las ideas estereotipadas.

Cuando Griselda Gambaro refleja con maestría la victimización del ser humano, cuando Marcela del Río advierte el peligro de los poderes inmorales, ¿no se puede decir que siguen los pasos de sus hermanas anteriores? Expresan la capacidad de la mujer para comentar cualquier tema.

Finalmente, hay que dar crédito a la situación más favorable de la crítica teatral en Latinoamérica. Al contrario de lo que el público general creería, la crítica del teatro latinoamericano, con los valiosos ejemplos de Arrom y Dauster, ha tratado de incorporar las figuras femeninas a los escritores masculinos. Existen estudios claves, como el de George Woodyard, que al describir el teatro radical en Hispanoamérica, mencionan tanto a Griselda Gambaro y Elena Garro como a Antón Arrufat, Virgilio Piñera, y Jorge Díaz.¹² Al analizar el teatro de filosofía existencialista, Howard Quackenbush incluye a Maruxa Vilalta junto con Carlos Solórzano y José de Jesús Martínez.¹³

Mucho queda todavía por hacer. La obra de la mujer sigue ocupando un lugar secundario en el mundo dramático. Lo importante para nosotros es no descartar la contribución femenina cuando ésta ocurre y saber apreciarla cuando la visión femenina aparece. Aceptemos que la expresión femenina también atañe a lo universal y que sus mejores exponentes trascienden las barreras tanto nacionales como sexuales.

SUNY-Binghamton

Notas

1. Hay muchos estudios que destacan esa idea. Entre otros, véase los ensayos de Ann Pescatello, ed., *Female and Male in Latin America* (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1973); Meri Knaster, "Women in Latin America, The State of Research, 1975," *Latin American Research Review*, 11, 1 (1976), 3-74; Janet Zollinger Giele and Audrey Chapman Smock, eds., *Women, Roles and Status in Eight Countries* (New York: John Wiley & Sons, 1977).

2. Véase por ejemplo *Tramoya*, revista de la Universidad Veracruzana (Xalapa).

3. Tamara Holzapfel. "Leñero: el teatro como institución moral," *Texto Crítico*, 10 (1978), 31.

4. Las dos obras aparecen en *Teatro mexicano 1970*, sel., prólogo y apéndices de Antonio Magaña Esquivel (México: Aguilar, 1973).

5. Marcela del Río, *Entre hermanos*, en *Opus nueve: Teatro* (México: UNAM, 1978), pp. 245-315.

6. Véase José Martí, "Nuestra América," en *Nuestra América* (Buenos Aires: Ed. Losada, 1939), p. 20.

7. Sigrid Novak, "The Invisible Woman: The Case of the Female Playwright in German Literature," *Journal of Social Issues*, 28, 2 (Spring, 1972), 47-57.

8. *Ibid.*; Véase sobre Hrotswitha: Rosamond Gilder, *Enter the Actress: The First Women in the Theatre* (New York, 1960); Sister Mary Marguerite Butler, *Hrotswitha, The Theatricality of Her Plays* (New York, 1960); Sandro Sticca, "Hrotswitha's 'Dulcitius' and Christian Symbolism," *Mediaeval Studies*, 32 (1970), 108-127.

9. José Juan Arrom, "Cambiantes imágenes de la mujer en el teatro de la América virreinal," *LATR*, 12/1 (Fall 1978), 9. Todas las citas de este artículo se incluirán dentro de mi texto.

10. Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano*, 2a ed. aumentada (Mexico: Ediciones de Andrea, 1973), p. 37.

11. Véase Tamara Holzapfel, "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd," *LATR*, 4/1 (1970), 9-11; Sandra Messinger Cypess, "Physical Imagery in the Works of Griselda Gambaro," *Modern Drama*, 18, 4 (1975), 357-363; Cypess, "The Plays of Griselda Gambaro," *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre*, eds. Leon F. Lyday and George W. Woodyard (Austin: U. of Texas Press, 1976), pp. 95-109.

12. George Woodyard, "The Theatre of the Absurd in Spanish America," *Comparative Drama*, III, No. 3 (Fall 1969), 183-192.

13. Howard Quackenbush, "Cuestión de vida y muerte: tres dramas existenciales," *LATR*, 8/1 (Fall 1974), 49-56.