

Amalia Ortiz de Zárate Fernández

Universidad Austral de Chile (Valdivia)

Rodrigo Browne Sartori

Universidad Austral de Chile (Valdivia)

Escritura femenina y cruce de culturas: aplicaciones en la dramaturgia de Caryl Churchill

Resumen: *La escritura femenina es una de las estrategias para confrontar a los mecanismos patriarcales contruidos por la lógica occidental. A la luz de esta propuesta se han levantado diversas voces-otras que, en un ejercicio transdisciplinario, la han acogido para potenciar sus líneas de expresión y enriquecer sus discusiones y debates. Ese es el caso del cruce entre cultura y escritura bisexual y algunas de sus re-presentaciones en el teatro contemporáneo. Los contextos culturales-postcoloniales desde los cuales se nutren las relaciones entre género y cultura estimulan a los creadores teatrales y les impulsan a exponer ese intercambio dialógico. El objetivo de este trabajo, por tanto, es observar cómo estos cruces son llevados al texto teatral – como escritura femenina – por la dramaturga británica contemporánea Caryl Churchill.*

Palabras clave: *escritura femenina; escritura bisexual; postcolonialismo; Caryl Churchill.*

Copyright © 2012 by Revista Estudios Feministas.

Escritura femenina: ¿natural u opcional?

En su ensayo *El tiempo de una tesis* Jacques Derrida, al justificar su inicial objeto de estudio, se pregunta ¿qué es la literatura? Y va aún más allá, cuestionándose ¿qué es escribir? y asumiendo que el hecho de hacerse una pregunta semejante llegará a trastornar hasta la pregunta qué es o qué quiere decir eso.¹ Al intentar explicar este punto recalca:

Dicho de otra manera – y he aquí el decir de otra manera que me importaba – ¿cuándo y cómo la inscripción se convierte en literatura y qué pasa entonces? ¿A qué y a quién corresponde esto? ¿Qué pasa entre filosofía y literatura, ciencia y literatura, política y literatura, teología y literatura, psicoanálisis y

¹ Este artículo es parte del proyecto FONDECYT de iniciación (n° 11090198), "Propuesta y validación del método de traducción teatral *escritura en voz alta*, a través de obras de teatro británico contemporáneo de la dramaturga Caryl Churchill".

² Jacques DERRIDA, 1997, p. 13.

literatura, he aquí en la abstracción de su título la cuestión más insistente.²

A nosotros también nos importa este “decir de otra manera” que tiene la escritura cuando pasa a ser literatura y sus posibles relaciones con la política, la filosofía, la comunicación, la interculturalidad, etc. ya que en esta primera etapa nos interesa desentrañar, aunque solo sea a tientas y en parte, esa aseveración de algunas teóricas feministas que insisten en que existe una ‘escritura femenina’. Y para acercarnos a este concepto nos dirigimos a su fuente inicial, su creadora, que ha sido interpretada y reinterpretada durante los últimos treinta años, relacionando su pensamiento con cuestiones que ella misma negó desde un principio, como la existencia de una escritura que sea propiamente femenina, debido a que tildar a una escritura de femenina volvería a situarnos en la posición de la tan repudiada dicotomía del pensamiento binario (masculino/femenino). Por esta razón, Hélène Cixous prefiere acotar la escritura de ‘ella’ dentro del campo de la bisexualidad, entendida en el marco de la *diferencia* derrideana de la siguiente manera.

³ Hélène CIXOUS, 1995, p. 44.

Bisexualidad, es decir, localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de este ‘permiso’ otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo.³

Afirma que debido a razones histórico-culturales es la mujer la que se ha visto más beneficiada por esta ‘bisexualidad transportada’, debido a que el hombre se ve obligado a buscar la monosexualidad fálica. De esta forma, la ideología falocrática, o el falogocentrismo, se encarga de perpetrar su dominio y de producir día a día nuevas víctimas. Aún así la escritura femenina no tiene por qué ser necesariamente escritura hecha por mujeres, o sea de sexo femenino, ya que una obra escrita por una mujer puede ser perfectamente masculina y viceversa. Por lo tanto, no es sólo privilegio de la mujer esta escritura bisexual, ya que algunos hombres, como Jean Genet o el mismo Shakespeare (en *Marco Antonio* y *Cleopatra*), entre otros, también pueden desarrollarla. Lo mismo sucede a la inversa. Gracias a la bisexualidad la mujer puede adoptar una escritura masculina; como lo explica Judith Butler con relación a los textos de Willa Cather:⁴

⁴ Willa Sibert Cather (1873-1947), narradora estadounidense que desarrolla una escritura en sus novelas que intenta retratar la vida cotidiana bajo la influencia estilística de Henry James.

Creo que la falsa transferencia es un movimiento reiterado en los textos de Cather, una figura que representa el cruce de identificación y que habilita, y

a la vez oculta, las formas del deseo. Éste es un cruce en el que la identificación siempre es un proceso ambivalente, la adopción de una posición que es al mismo tiempo una entrega, una desposesión y un sacrificio. En realidad, es una entrega fraudulenta, un sacrificio aparente, en la cual la autoría femenina parece ceder a favor de una masculina.⁵

⁵ Judith BUTLER, 2002, p. 214.

De esta forma observamos que la escritura femenina, más que un 'don' otorgado por la naturaleza y la 'marca' sexual de cada uno, se transforma en lo que podríamos llamar una opción sexual que se basa en la diferencia más que en la homogeneización de los estigmas propios de una cultura invasora patriarcal.

Por otro lado, si nos apartamos un poco de la 'escritura' como un arte de autor – el que escribe – y comenzamos a mirarla con los ojos del lector – quien re-escribe al leer –, es necesario que nos detengamos en un punto que parece fundamental y que rescata de forma muy precisa Roland Barthes en su ensayo *Respuestas sobre la escritura*. En él, el teórico francés hace hincapié en que la realidad captada por medio de la lectura es una realidad figurada que es expresada por el lenguaje. Asimismo, el lenguaje lo percibimos por medio de la escritura como una serie de signos silenciosos que lo representan visualmente. “Dada esta situación podemos preguntarnos si el lenguaje que encontramos en la lectura después de su paso por los signos, es idéntico al lenguaje oral, al lenguaje de la vida corriente, o si ha padecido, por ello, una mutación”.⁶

⁶ Roland BARTHES, 2002, p. 162.

Este proceso se puede equiparar con el trabajo de deconstrucción que propone Derrida⁷ al plantear la escritura como una *archi-escritura*, que no oblitera al habla, pero que restaura la posición que le corresponde a esta escritura que durante siglos ha sido relegada a la calidad de suplemento. Y, por otro lado, esta mediación de la lectura entre el lenguaje oral y escrito nos acerca a nuestro objeto de estudio que si bien es la literatura, es también la obra dramática y en especial las piezas escritas por mujeres, sin importar que en ellas se refleje una escritura femenina o masculina. Puesto que, como aclaramos al comienzo, lo que nos interesa es investigar ese “decir de otra manera” en la literatura.

⁷ DERRIDA, 1998.

Escritura bisexual un asunto de voz y cuerpo

Partiendo de la base de que la escritura femenina no tiene por qué ser escritura de mujer, centramos nuestra atención en aquello que podríamos intentar identificar como lo específicamente femenino. Situación que nos parece

difícil, ya que en esta economía del movimiento de la escritura, del ejercicio corporal de la lectura que es su oralidad – ambos, movimientos que resultan tan esquivos y difíciles de aprehender – no siempre es posible decidir con propiedad si es que un término (como el de escritura femenina) implica complicidad o ruptura con relación a la ideología existente. Por ejemplo, si nos enfocamos en el rol femenino en la sociedad, volvemos nuestra mirada a Hélène Cixous, quien aunque no está de acuerdo con el punto de vista feminista tradicional – y por lo mismo fue también criticada por no hacer diferencias entre clase, raza y preferencia sexual –, aún así, asevera que las mujeres deben continuar dando la pelea en la lucha contra el falogocentrismo. Pero ellas necesitan redefinir esta lucha y tomarla desde la perspectiva de una mujer ‘en’ lucha. Esta redefinición debería evitar convertir esa misma lucha, a su vez, en otro medio de opresión en lugar de un medio de liberación. En consecuencia, la llamada escritura femenina no debe transformarse en un elemento restrictivo que sólo le pertenezca al sexo femenino como autor.

Cixous define ‘mujer’ como alguien que crea y es creada por el *otro* (lo masculino). Como hemos podido observar, para ella, aún lo singular contiene mucho, y lo colectivo de la mujer debería ser usado para exponer estas subjetividades múltiples en vez de crear otra construcción bidimensional del género. Un todo compuesto de partes que son todos, no simples objetos limitados sino un conjunto cambiante sin ataduras y en movimiento. Cixous enfoca el lenguaje femenino como energía femenina reprimida por el sistema patriarcal. Por eso esta energía femenina tiene que trazar una ‘nueva forma de lenguaje’, la *écriture féminine*, que desde su inconsciente le ayudará a decir las cosas de otra manera e inscribir los textos femeninos en la *diferencia*.⁸

⁸ CIXOUS, 1995.

Este tipo de escritura no sólo se distingue por ser parte 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”.⁹ Por esto, se puede considerar que la literatura, en cuya escritura encontramos trazos de esta bisexualidad, tiene como emplazamiento el cuerpo. Si efectivamente la mujer, por medio de la escritura bisexual, 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 del género en el cuerpo, dirigiendo su atención a redefinir el cuerpo para dar a luz a un ser vivo, energía pura. El teatro es el espacio ideal para esta transformación, porque no sólo la voz de la diferencia tiene la oportunidad de ser escuchada, sino que los cuerpos

⁹ Toril MOI, 1995, p. 123.

¹⁰ CIXOUS, 1995, p. 113.

¹¹ CIXOUS, 1995, p. 112.

¹² Caryl Churchill nació en Londres el 3 de septiembre de 1938. En 1956 se matriculó en la Universidad de Oxford, en la cual estudió Filología Inglesa recibiendo su licenciatura en el Lady Margaret Hall en 1960. Consecuente con su tendencia política socialista y su visión de una sociedad no-autoritaria, no-sexista, se unió a un emergente grupo de dramaturgos británicos (como Howard Brenton, David Edgar, Howard Barker, Trevor Griffiths) quienes insistían en relacionar la política con elementos característicos de la vida cotidiana. Así, la dramaturga afirma su tendencia feminista que denuncia la inseparabilidad entre lo personal y lo político. Entre 1960 y 2012 ha escrito numerosas obras para teatro, radio y televisión. Entre sus más connotados trabajos se encuentran: *Downstairs* (1958), *Owners* (1972), *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), *Vinegar Tom* (1976), *Cloud Nine* (1979), *Top Girls* (1982), *Softcops* (1984), *Serious Money* (1987), *Mad Forrest: A Play from Romania* (1990), *The Skriker* (1994), *Blue Heart* (1997), *This is a Chair* (1999), *Far Away* (2000), *A Number* (2002), *Drunk Enough to say I Love You* (2006), *Seven Jewish Children* (2009) y *Love and Information* (2012). La determinación de Churchill de hacer que las cosas sucedan en sus obras asegura que las ideas no sean meramente dichas, sino puestas en acción. Esto lo consigue evitando la narrativa lineal convencional – ya que lo que entrega el poder al teatro no es lo dicho, sino las condiciones en que se dice. Al exponer y deconstruir la gramática del discurso falogocéntrico la dramaturga “desautoriza” la narrativa (Amelia Howe KRITZER, 1991), ampliando sus posibilidades para incluir una gran variedad de voces, historias y puntos de vista presentados de forma no jerárquica. Evitando el patrón tradicional de conflicto dramático obliga a la audiencia a no identificarse con un solo punto de

están físicamente presentes en escena. En este contexto, comprendemos que la voz de la diferencia, de la bisexualidad, de la escritura femenina es aquella que buscamos todos los que somos y hemos sido marginados y silenciados por el régimen falogocéntrico. Pregunté: *¿qué tengo en común con las mujeres? la necesidad de ir a las fuentes. La facilidad para olvidar la fuente. La posibilidad de ser salvada por una voz húmeda que acudió a las fuentes. La necesidad de avanzar en la voz natal.*¹⁰

La conexión entre culturas por medio de la escritura femenina: el caso Churchill

Gracias a este movimiento corporal y oral de volver a la fuente, al origen, se abre una conexión entre una cultura fuente y una cultura meta. En el caso del enlace entre los escritos de Hélène Cixous y Clarice Lispector, se genera ese encuentro en que, como dice la primera de éstas, “salvar la naranja me puso la palabra en el oído”.¹¹ De esta forma, la posibilidad de establecer un engranaje entre autores, entre escrituras y más allá, entre la bisexualidad en la escritura y la corporalidad en la *performance* teatral nos aproxima a habilitar nuestro acercamiento al trabajo de la autora británica contemporánea Caryl Churchill.¹² En especial de cara a una de sus obras que consideramos nos puede presentar un ejemplo de subversión, tanto hacia el sistema falogocéntrico (patriarcal) establecido, como hacia el régimen colonial, por medio de un análisis y puesta en práctica de estrategias de la *diferencia* en términos postcoloniales del cuerpo y de la performatividad de personajes y actores.

Dentro de un medio cósmico y social, relacionado con lo que llamaremos el *régimen nocturno*,¹³ asociado por Gilbert Durand a la oscuridad, como simbolización máxima de la angustia, proveniente del miedo infantil a lo negro, se encuentra el proceso de estereotipación de géneros que realiza Caryl Churchill en *Cloud Nine* (1979, fecha de estreno). En esta obra, observamos claros ejemplos de que lo ennegrecido es valorado negativamente y esto, tanto Durand como Churchill, lo llevan al terreno del racismo, la misoginia y el rechazo occidental a la tenebrosidad que provoca la oscura nocturnidad en contraposición a las estructuras sociales institucionalizadas. En este proceso, la dramaturga intenta articular una conexión entre la opresión colonial y la opresión sexual mostrándolas como procedimientos similares de destrucción de la subjetivación. Esta opresión colonizadora es también aludida por Eduardo Subirats, en el apartado “El sujeto colonizado” de su libro *El alma y la muerte*, entendiendo que la supuesta purificación

vista. Utilizando técnicas de yuxtaposición y superposición expresa la 'diferencia' y evita que los espectadores categoricen y se identifiquen o simpaticen con un personaje, ya sea villano o héroe. Invirtiendo la cronología y mezclando los estereotipados roles de género crea un nuevo lugar para la deconstrucción de la historia y experiencia de la mujer (Elaine ASTON y Elin DIAMOND, 2009; Sue Ellen CASE, 1988 y 1990; Linda FITZSIMMONS, 1989; KRITZER, 1991; Philip ROBERTS, 2008; y Graham WHYBROW, 2001). Esta dramaturga ha llevado las estrategias dramáticas antes mencionadas a sus límites, con obras como *Blue Heart* (1997), en la que el fundamento de toda acción es el ritual llevado a extremos en que ese ritual es el que da sentido a toda la obra, tanto para los actores en su rol performativo como para los espectadores en su rol de lectores de la misma. Otro excelente ejemplo es *This is a Chair* (1999), en la cual la dramaturga realiza un interesante ejercicio de intertextualidad y desautorización con el ensayo de Michel Foucault *Esto no es una Pipa* (1973) que, a su vez, realiza un ejercicio de desautorización del cuadro de René Magritte, *Esto no es una Pipa* (Amalia ORTIZ DE ZÁRATE, 1999 y 2008).

¹³ Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1981), indaga en torno a la creación de símbolos por parte de la mente humana e indica que ésta se divide, por antítesis, entre *Régimen diurno* y *Régimen nocturno* de la imagen. Por una parte, el régimen diurno se relaciona con la victoria de la luz; en cambio, el nocturno se liga a las valoraciones negativas de esta misma imaginación diurna. Para cimentar su teoría, Durand expone que el régimen de lo diurno está pensado "contra" el semantismo de las tinieblas, de la animalidad y de la caída, contra el tiempo mortal. El miedo como el simbolismo de la ceguera hace que el régimen diurno desconfe de lo nocturno y lo rechace totalmente, tomando una posición antagónica.

del sujeto individual colonizado de sus componentes de subjetivación se efectúa y se revela como un proceso efectivo de destrucción del individuo. "el sentido último de la destrucción del sujeto aparece así como el reino cumplido de una absoluta ausencia de libertad".¹⁴ Esta destrucción del sujeto y la consecuente coacción para su emancipación postcolonial se presentan desde la primera escena de la obra al revertir los estereotipos sexuales y raciales.

*Cloud Nine*¹⁵ se desarrolla en dos actos que se presentan en diferentes escenarios espaciotemporales. En el primer acto, Clive, un "administrador" de las tierras del imperio británico en la colonial África vitoriana (ca. 1870), vive con su familia compuesta por su esposa, Betty, sus dos hijos Edward y Victoria, su suegra, Maud, una institutriz, Ellen, y un sirviente-esclavo negro, Joshua. Son momentos turbulentos para las colonias del imperio británico. Los nativos están descontentos con el trato de sus patrones y están causando disturbios. Mrs. Saunders, viuda y propietaria de una hacienda vecina, recorre varias millas a caballo en busca de ayuda, seguridad y protección. Su llegada coincide con la del amigo de la familia, Harry Bagley, un explorador. En seguida, vemos a Clive acosando apasionadamente a Mrs. Saunders; por otro lado, su esposa, Betty, declara abiertamente que se siente muy atraída por Harry, quien, a su vez, tiene sexo con Joshua (el sirviente) y con Edward, el hijo preadolescente de Clive. En las escenas siguientes, Ellen sale del armario y se autoproclama lesbiana, declarando su amor a Betty. Luego de esta declaración y de que Clive haya detectado las inclinaciones homosexuales de Harry, ambos son forzados a casarse. El primer acto termina, luego de que los colonizadores han sofocado la insurrección de los colonizados, con la celebración de la boda y con Clive haciendo un brindis por los novios. En ese momento Joshua apunta una pistola a Clive. Nadie lo nota excepto Edward, quien no hace nada para advertir a los presentes y solo se tapa los oídos.

El acto dos se emplaza en un parque londinense en 1979. Algunos de los personajes del primer acto reaparecen, pero para ellos solo han pasado 25 años. Betty ha dejado a Clive, su hija, Victoria se ha casado con Martin y ambos tienen un hijo. Edward tiene una relación de pareja abiertamente homosexual con Gerry. En el transcurso de este acto Victoria deja a Martin y se deja implícito al espectador que comenzará una relación lesbiana con Lin, su amiga y la madre de Cathy (ambos personajes hacen su aparición solo en el segundo acto). Después de varias discusiones Gerry deja a Edward y éste, luego de manifestar su homofobia y declararse lesbiano, se muda a vivir con Lin y su hermana.

¹⁴ Eduardo SUBIRATS, 1983, p. 243-244.

¹⁵ CHURCHILL, 1979 (fecha de estreno de la obra).

Los tres tienen una celebración en la que se emborrachan e invocan a "la diosa", la encarnación de todas las diosas del amor y la fertilidad. Luego de la invocación diferentes personajes (del primer y segundo acto, aunque algunos, como el soldado hermano de Lin, hacen su única aparición) comienzan a interactuar con los personajes del segundo acto. La obra termina con Betty del primer acto abrazando a Betty del segundo acto.

En el proceso de creación colectiva de *Cloud Nine* con la compañía *Joint Stock*, Churchill exploró básicamente la sexualidad de la persona colonizada llegando a la conclusión de que la mejor manera de expresar aquellos sentimientos de inhibición sería a través del reverso de género y raza. Por esta razón, la dramaturga muestra la naturaleza artificial de la sexualidad condicionada como farsa, haciendo que en el primer acto Clive, el colonizador, presente a su familia: una dama victoriana (Betty) interpretada por un actor, su hijo adolescente (Edward) por una actriz y su pequeña hija (Victoria) es una muñeca de tamaño natural. Esto coincide con el condicionamiento étnico e imperialista simbolizado por un actor caucásico haciendo el papel de un sirviente negro (Joshua), encarnando la aceptación de los valores de los gobernantes blancos. Estas oposiciones son igualmente reveladas a través del comportamiento de los niños, evitando que el hijo (Edward) juegue con una muñeca que pertenece a su hermana pequeña (Victoria) – quien es asimismo una muñeca, una no-persona a ser moldeada por la sociedad –, mientras que más adelante, en el segundo acto de la obra, una niña (Cathy), interpretada por un actor, será alentada a jugar con armas por su madre lesbiana (Lin).

Este reverso de sexo y raza – necesario, en parte, debido a la restricción que presentaba el grupo de actores de ambos sexos que trabajaban con Churchill en el taller de *Joint Stock* – contribuye positivamente como un elemento visual para el desarrollo, en la obra, de las formas en las cuales el género y las ideologías coloniales se perpetúan a través del tiempo. En una entrevista realizada por Amelia Howe Kritzer, Caryl Churchill da cuenta de este proceso de creación colectiva.

We explored Genet's ideas that colonial oppression and sexual oppression are similar. And we explored the femininity of the colonized person [...] each person [in the workshop] felt almost as if he or she had started from a Victorian perspective and had, in their lifetime, discovered possibilities for change.¹⁶

Churchill afirma que se apoya en las ideas de Jean Genet; sin embargo, existe más de un teórico, filósofo o escritor

¹⁶ CHURCHILL citada por KRITZER, 1991, p. 112. "Exploramos las ideas de Genet que nos indican que la opresión sexual y la opresión colonial son similares. Y exploramos la femi-nidad de la persona colonizada [...] cada persona [en el taller] sintió casi como si él o ella hubiesen partido de una perspectiva victoriana y hubiesen descubierto, a lo largo de su vida, posibilidades para cambiar". Todas las traducciones del inglés al español en este artículo son de Amalia Ortiz de Zárate F.

que manifestó su desazón al pertenecer a esa casta de colonizados-colonizadores – y viceversa –, como el mismo Derrida, al ser de ascendencia franco-judía y argelino de nacimiento. Por su parte, Cixous manifiesta su impotencia haciendo un paralelo directo entre la mujer y aquellos reprimidos por el mundo civilizado, las minorías que no tienen el color adecuado y por ello quedan invisibles en su calidad de individuos frente a la autoridad, creando, de esta forma, dos razas, la de los amos y la de los esclavos:

La lucha a muerte que se desarrollaba a mis ojos era, en primer lugar, la del poder colonial contra sus víctimas. Más allá percibía que era la consecuencia imperialista de la estructura capitalista, y que remedaba a la lucha de clases: el explotado ni siquiera “trabajador”, peor, infrahumano, con el apoyo del racismo.¹⁷

¹⁷ CIXOUS, 1995, p. 24.

En el caso de Betty esta colonización es consecuencia de la estructura falocéntrica. No existe un punto en que lo masculino sea feminizado, sino que lo femenino está ausente. La mujer es invisible, la mujer Betty no puede ser representada, carece de simbolización en su cultura.¹⁸

¹⁸ Por razones como esta, para Churchill, las divisiones de género llegaron a ser tan irrelevantes en esta obra que mientras trabajaban en los ensayos para la producción en Nueva York, la dramaturga literalmente olvidó que el actor interpretando a Betty era un hombre, a pesar de su barba y vaqueros (CHURCHILL citada por KRITZER, 1991). Esta es la idea central de la obra evidenciada en la imagen final, en la cual, la actual anciana/contemporánea Betty (interpretada por una actriz) abraza a su yo joven/victoriana (interpretada por un actor).

Hasta ahora hemos podido constatar que el falogocentrismo sólo se desplaza para repetirse, y luego se representa en la masculinidad que se eleva desde el temor, el temor a la oscuridad, a aquello que no conocemos y que está más allá, el temor a la diferencia. Miedo a la expropiación, a la pérdida del atributo, que puede conducir a una permanente amenaza de castración. Asimismo, la mujer se encuentra inmersa en el ‘continente negro’, en la nocturnidad, no la han dejado estar cerca de sí misma, la han dejado ver a partir de lo que el hombre quiere ver de ella. En el caso de Betty esto se observa en el reverso del estereotipo sexual, y en el de Joshua en el reverso racial, que se nos anuncia al comenzar la obra:

BETTY: I am a man's creation as you see,
And what men want is what I want to be.

JOSHUA: My skin is black but oh my soul is white.
I hate my tribe. My master is my light.¹⁹

¹⁹ CHURCHILL, 1994, p. 251.

“BETTY: Soy una creación del hombre, como puedes ver, y lo que los hombres quieren es lo que quiero ser.

JOSHUA: Mi piel es negra mas oh blanca es mi alma./Odio a mi tribu. Mi amo es mi llama”.

²⁰ CIXOUS, 1995, p. 22.

Tanto para Churchill como para Cixous, las mujeres son “las precoces, las inhibidas de la cultura, las hermosas boquitas bloqueadas con mordazas, polen, alientos cortados, nosotras los laberintos, las escaleras, los espacios hollados; las despojadas, nosotras somos ‘negras’ y somos bellas”.²⁰ Ante tal situación, debemos buscar otras opciones para escapar de esta hegemonía. Tenemos la intuición de que existe un sitio que no está supeditado a todas estas bajezas y que no, necesariamente, está obligado a

²¹ "Pero no existe la invención de otros Yo, no hay poesía, no hay ficción sin que una cierta homosexualidad (juego pues de bisexualidad) obre en mí como cristalización de mis ultrasubjetividades y esto se ve más claramente en la escritura. Así, bajo el nombre de Jean Genet, lo que se inscribe en el movimiento de un texto que se divide, se fragmenta, se reconstruye, es una feminidad abundante, maternal" (CIXOUS, 1995, p. 43-44).

²² Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, 2000.

²³ CIXOUS, 1995, p. 44.

²⁴ CHURCHILL, 1994, p. 263-277. "CLIVE: Eres oscura como este continente. Misteriosa. Traicionera. Todo este continente es mi enemigo. Estoy consagrando totalmente mi mente y voluntad y razón y espíritu en su contra para domarlo y, algunas veces, siento que se desplegará sobre mí y me tragará".

reproducir el sistema. Estas opciones las podemos vislumbrar, siguiendo a Derrida, en la *escritura*. Curiosamente, es en el mismísimo Jean Genet que podemos encontrar este ejemplo de escritura femenina.²¹ En esta escritura fragmentada, reconstruida, se sueñan, se inventan nuevos mundos posibles. Puesto que consideramos que el falogocentrismo es el enemigo *de todos*, podemos afirmar que los hombres también tienen qué perder, tal vez de manera distinta que las mujeres, pero también son víctimas del sistema patriarcal.

Como consecuencia, y a modo de *línea de fuga*,²² consideramos oportuno replantear lo que el discurso de autoridad (masculino) entiende por *bisexualidad*. La bisexualidad como fantasía de un ser total que reemplaza el temor a la castración y no esconde la diferencia sexual. Alternativa enmarcada en una separación mítica que se traduce en cierta experiencia peligrosa y dolorosa. Compuesta "no de dos géneros, sino de dos mitades. Fantasía, pues, de unidad. Dos en uno, y ni siquiera dos".²³ Otra *bisexualidad* es apreciada cuando los sujetos que no se dejan encerrar en la monotonía de la representación falogocéntrica erigen su naturaleza erótica. Otra escritura femenina que pasa a ser bisexual.

Churchill presenta su obra emplazada dentro de un continente negro, perteneciente al régimen nocturno y dota a sus personajes de aquella bisexualidad aludida anteriormente, para salvar a esos cuerpos femeninos/masculinos colonizados del encierro y el ejercicio de control que es ejecutado por la autoridad del Imperio que teme a la nocturnidad. Así es revelado por el personaje Clive:

You are dark like this continent. Mysterious. Treacherous. This whole continent is my enemy. I'm pitching my whole mind and will and reason and spirit against it to tame it, and I sometimes feel it will break over me and swallow me up.²⁴

Desde luego, si consideramos volver al tema central de *Cloud Nine* – el colonialismo – y lo revisamos desde un punto de vista postcolonial, podemos habilitar otro espacio de escritura bisexual en la obra de Churchill. Por lo mismo, juzgamos necesario hacer un paréntesis y resaltar algunos aspectos de la teoría postcolonial y su posible relación con esta dramaturgia.

El postcolonialismo se gesta a partir de la inestabilidad que nace de la interculturalidad vigente – que ha permitido que poblaciones extranjeras se establezcan en lugares de los cinco continentes, debido a la drástica expansión de la movilidad – que está ligada, por lo visto, al progresivo intercambio entre las poblaciones del mundo y a la reconvención a partir de los años cincuenta

²⁵ James CLIFFORD, 1995.

del colonialismo y el eurocentrismo.²⁵ Podemos identificar esta “drástica expansión de la movilidad”, planteada por James Clifford, con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari caracterizan como *líneas de fuga*, movimientos *desterritorializados* y de *desestratificación* que “constituyen un agenciamiento (*agencement*)”.²⁶

²⁶ DELEUZE y GUATTARI, 2000, p. 10.

Un agenciamiento es una multiplicidad que comporta muchos términos heterogéneos, y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos – a través de diferencias naturales. La única unidad del agenciamiento es de funcionamiento: una simbiosis, una ‘simpatía’.²⁷

²⁷ Gilles DELEUZE y Claire PARNET, 1977, p. 79.

²⁸ Este dato, aunque pueda parecer poco relevante, creemos es destacable, ya que Churchill desarrolla el proceso creativo de *Cloud Nine* (1979), en conjunto con *Joint Stock*, a fines de los años setenta, y sus conclusiones sobre opresión sexual y racial concuerdan en gran parte con las expuestas por el discurso postcolonial.

Es así como, a finales de los '70,²⁸ debido al impacto de la migración, surge entre la teoría literaria y la teoría de la cultura (básicamente de los *estudios culturales*) una fuerte voluntad por estudiar el discurso colonial. Desde esta condición se tiende a profundizar en torno a la denominada *teoría postcolonial* que, a partir de la literatura anglosajona y posteriormente aplicada a diversos ámbitos del saber, se aproxima al reconocimiento de la existencia del *Otro*.

[...] desde patrones más propios de la hibridación cultural, el mestizaje o ‘lo nativo’, a la realidad de aquellas culturas que constituidas ya hoy en entidades político-administrativas independientes y soberanas, arrastran una historia y/o dependen de planteamientos ideológicos nacidos en otro lugar. La antigua metrópoli, que impuso su mirada cultural sobre la realidad de los colonizados.²⁹

²⁹ Juan Carlos FERNÁNDEZ SERRATO, 2000, p. 5.

³⁰ Homi BHABHA, 1994.

A partir de esta situación, Homi Bhabha³⁰ propone vivir en el *in-between* de la cultura occidental, o colonizadora y la originaria o colonizada. Donde el Sur puede comenzar a mirarse con los ojos del Norte. Con relación al discurso postcolonial y su incidencia en dicha cultura occidental, podemos observar algunos ejemplos de la subversión del discurso dentro de la obra de Churchill. Este es el caso del parlamento de Joshua. El sirviente negro que se ciñe al discurso occidentalizado colonizador, en contraposición con el de Harry Bagley – explorador, aventurero, homosexual y pedófilo de raza aria que visita a la familia de Clive por navidad – quien manifiesta su clara posición a favor de las ideas postcoloniales. Con esta dicotomía, Churchill realza el carácter reversible y ambivalente, no sólo de los roles, sino también de los discursos de los personajes asumiendo esos roles y los presenta como irreconciliables (aunque en el segundo acto se vislumbra una pequeña posibilidad de cambio):

HARRY: They are affectionate people. They can be very cruel of course.

CLIVE: Well they are savages.

HARRY: Very beautiful people many of them. [...]

JOSHUA: There are many bad men, sir. I pray about it. Jesus will protect us. [...]

JOSHUA: Sir, I have some information. The stable boys are not to be trusted. They whisper. They go out at night. They visit their people. Their people are not my people. I do not visit my people.³¹

³¹ CHURCHILL, 1994, p. 260-266.
 "HARRY: Son gente muy afectuosa. Pueden ser muy crueles, por supuesto.
 CLIVE: Bueno, son salvajes.
 HARRY: Gente muy hermosa, muchos de ellos. [...]
 JOSHUA: Hay muchos hombres malos, señor. Rezo por ello. Jesús nos protegerá. [...]
 JOSHUA: Señor, tengo algo de información. Los chicos de la cuadra no son de fiar. Susurran. Salen de noche. Visitan a su gente. Su gente no es mi gente. Yo no visito a mi gente".

El fin de una escritura femenina: el principio de la bisexualidad como objeto de estudio

Gracias al ejemplo citado anteriormente podemos constatar la ambivalencia que puede generarse en un texto literario, en el cual tanto su autor (dramaturgo, director) como sus lectores (actores, espectadores, etc.) realizan un trabajo de escritura y reescritura en el papel y, en nuestro caso, en la escena. Quizás, uno de los mejores ejemplos que podamos encontrar de escritura femenina o bisexual se vislumbra en los trabajos de las compañías teatrales que llevan a cabo la denominada 'creación colectiva'. Esto se debe a que al utilizar dicha estrategia se excede la instancia fálica de 'lo propio' y tiene lugar la *diferencia* en la escritura. Si existe esta *diferencia*, su espacio predilecto debería ser ese "decir de otra manera" que se inaugura en esta forma de pensar toda relación como despojada de la medida de capitalización, en el sentido de la "renta", ese pensar descrito por el psicoanálisis como la instancia en que alguien tiene algo que perder, el infalible miedo a la castración.

La escritura bisexual de esta autora que involucran las ideas postcolonialistas – a través de la duplicidad genérica, sexual, racial y, como acabamos de observar, discursiva –, con el desarrollo de los personajes, nos hace recordar la caracterización que realiza Luce Irigaray sobre la sexualidad femenina, esa sexualidad que está presente en la mujer, simultáneamente, como una y más de una:

A woman 'touches herself' constantly without anyone being able to forbid her to do so, for her sex is composed of two lips which embrace continuously. Thus, within herself she is already two – but not divisible into ones who stimulate each other.³²

Con relación a la duplicidad antes expuesta, podemos observar que se desarrolla, más que un doblez, una *pliegue* que en su acción de *desplegar* está continuamente creando terceros, algo nuevo, esa nueva forma de decir en la *diferencia*. Estos *Otros* nos llevan, a

³² Luce IRIGARAY citada por KRITZER, 1991, p. 127. "Una mujer 'se toca a sí misma' constantemente sin que nadie pueda prohibírselo, ya que su sexo se compone de dos labios que se abrazan continuamente. Así, dentro de sí misma ya es dos – pero no divisible en partes únicas que se estimulan entre ellas".

través de *líneas de fuga*, al *tercer espacio*, el ámbito del *Régimen Nocturno*, el 'continente negro', es decir, el propio cuerpo bisexual de la mujer:

No ha podido habitar su 'propia' casa, su propio cuerpo. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer.³³

³³ CIXOUS, 1995, p. 20-21.

En vista de lo antes expuesto y considerando las ideas que llevaron a Caryl Churchill a escribir esta obra, podríamos decir que existe una estrecha relación entre la opresión hacia el cuerpo femenino y la colonización del *Otro*. Y, por otro lado, podemos entender que, a través de la escritura bisexual de *Cloud Nine*, Churchill nos abre caminos para poder habitar nuestra casa, nuestro continente, los espacios de la voz y del cuerpo, los espacios del ENTRE.

Para ser aún más gráficos, podemos destacar que es a través de la familia, entre otros medios, como Churchill desarrolla la idea de ejemplificar todas aquellas visiones coloniales y neocoloniales que habían impuesto las reglas del juego, las cuales a través de un punto de vista único instauraron la forma de ver la historia, la verdad, la razón, el género, la belleza, etc. que se basaba en la "distancia crítica que nació en el Renacimiento y se impuso con el colonialismo, el imperialismo y la versión racional de la modernidad".³⁴

³⁴ Joan-Elies ADELL, 1998, p. 31.

HARRY: [...] The empire is one big family. [...] This is the empire, Clive, and I serve it. [...]

CLIVE: Sometimes I feel the natives are the enemy. [...] I know I have responsibility towards them, to care for them and bring them all to be like Joshua. [...] Women can be treacherous and evil, they are darker and more dangerous than men. The family protect us from that, [...] we must resist this dark female lust, Betty, or it will swallow us up.³⁵

³⁵ CHURCHILL, 1994, p. 266-277.

"HARRY: [...]

El imperio es una gran familia. [...] Este es el imperio, Clive, y yo lo sirvo. [...]

CLIVE: Algunas veces siento que los nativos son el enemigo. [...] Sé que tengo una responsabilidad hacia ellos, cuidar de ellos y hacer que todos lleguen a ser como Joshua. [...] Las mujeres pueden ser traicioneras y malvadas, son más oscuras y más peligrosas que los hombres. La familia nos protege de eso, [...] debemos resistir esta oscura lujuria femenina, Betty, o nos devorará".

³⁶ CHAMBERS citado por ADELL, 1998.

Para Churchill, es la familia quien transmite los principios de orden que gobiernan una sociedad. Por medio de este concepto de familia la dramaturga conecta la opresión de los nativos con la opresión de la mujer, es decir, la opresión del *Otro* ejecutada por los Mismos. Y será la subversión de ese discurso la que emancipará al colonizado.

Iain Chambers³⁶ acerca la postmodernidad al postcolonialismo, ya que uno de los objetivos de este último es evidenciar la existencia de diversas formas de contar el mundo a través de sus culturas; situación que, con el determinismo categórico y la concepción del saber unilateral de la modernidad, es muy difícil de realizar.

Creemos conveniente insistir en el hecho de que en *Cloud Nine* no sólo hablamos, o escribimos sobre el reverso en los roles genéricos, sino también en los roles raciales. Los personajes en la obra, atados entre los estereotipos ante los cuales no desean sucumbir y los prototipos que se sienten incapaces de clausurar, se ven envueltos en un proceso que no es doble sino múltiple, en el cual muchas opciones son posibles. Desafortunadamente, estas opciones les mantienen en dos mundos que parecen irreconciliables. Aún en el desarrollo del segundo acto, en que la problemática de los estereotipos sexuales se ve salvada, de alguna manera, con la aceptación de ciertas actitudes que en el primer acto eran impensables y se produce el encuentro entre los dos roles disociados en Betty – el personaje del primer acto (actor) y el del segundo (actriz) – integrando intensos y profundos cambios, no consideramos que la autora proponga una visión realmente optimista.

³⁷ CHURCHILL, 1994, p. 246.

No obstante, se vislumbran *possibilities for change*³⁷ y, si damos otro paso hacia los márgenes de este discurso, podemos afirmar incluso que se desafían las temidas 'estructuras de la temporalidad' femenina³⁸ con el objeto de expresar el cambio, de verse a sí mismos/as con los ojos de los/as otros/as, de habitar ese *pliegue*, esa bisexualidad que nos ocupa.

³⁸ DURAND, 1981.

También hemos podido observar, por medio de este ejercicio, cómo el discurso imperante de la sociedad falogocéntrica ha perpetrado tanto la imagen de la mujer dentro del ámbito de la nocturnidad, como los constructos de género y raza a través de los siglos. Churchill, gracias a un movimiento de *desterritorialización*, da paso al discurso postcolonial tratando de salvar las diferencias y rescatando la idea del *Otro*, colonizado,³⁹ frente al Mismo, colonizador, habilitando un *tercer espacio*, en el cual ambos puedan acceder a esta 'posibilidad del cambio'.⁴⁰

³⁹ Ya sea este *Otro* el cuerpo femenino, visto como objeto por la propia feminidad, Betty; o el intento del *Otro* de transformarse en Mismo, como el caso del sirviente negro, Joshua, que desea ser blanco y que, de hecho, es interpretado por un actor 'caucásico'.

⁴⁰ Enoch BRATER, 1991, p. 39.

Referencias

- ADELL, Joan-Elies. "Cielos comunes, horizontes divididos: entrevista a Iain Chambers". *Quimera*, Barcelona, n. 174, p. 23-29, 1998.
- ASTON, Elaine; DIAMOND, Elin (Ed.). *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BARTHES, Roland. *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BRATER, Enoch. *Feminine Focus*. New York: Oxford University Press, 1991.

- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CASE, Sue Ellen. *Feminism and Theatre*. London: Macmillan, 1988.
- _____. (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.
- CHURCHILL, Caryl. *Plays: One*. London: Methuen, 1994.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre escritura*. Madrid: Anthropos, 1995.
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- COUSIN, Geraldine. *Churchill: The Playwright*. London: Methuen, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989a.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989b.
- _____. *Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A, 1997.
- _____. *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1998.
- DOLLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos. "Fredric Jameson y el inconsciente político de la posmodernidad". *GITTCUS*, Sevilla, 2000. Disponible em: <<http://www.cica.es/aliens/gittcus>>. Acceso em: 20 maio 2011.
- FITZSIMMONS, Linda. *File on Churchill*. London: Methuen, 1989.
- KRITZER, Amelia Howe. *The Plays of Caryl Churchill: Theatre of Empowerment*. London: Macmillan, 1991.
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ORTIZ DE ZÁRATE, Amalia. *Semiotic Analysis of the Play Top Girls by Caryl Churchill*. Tesis para optar al Título de Profesora de Inglés y al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa. Instituto de Lengua y Literatura. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1999.

- _____. "Habitando el continente negro en *Cloud Nine* de Caryl Churchill". In: *Actas del I Seminario Internacional del Grupo de Investigación "Escritoras y Escrituras" Cuerpos de Mujer en sus (Con)Textos*, 2005, Sevilla. p. 243-256.
- _____. *Propuesta de método de traducción teatral a través de la dramaturgia de Caryl Churchill*. Tesis (Doctorado Mujer, Escritura y Comunicación) – Programa de Doctorado en Filologías Integradas, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008.
- ROBERTS, Philip. *About Churchill: The Playwright & the Work*. London: Faber and Faber, 2008.
- SUBIRATS, Eduardo. *El alma y la muerte*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- WHYBROW, Graham (Ed.). *The Methuen Book of Modern Drama: Plays of the '80s and '90s*. London: Methuen, 2001.

[Recebido em 19 de setembro de 2010
reapresentado em 24 de maio de 2011
e aceito para publicação em 7 de junho de 2011]

Feminine Writing and Cross Culture: Applications to Caryl Churchill's Dramaturgy

Abstract: *Feminine writing is one of the strategies used to confront the patriarchal mechanisms that have been set up by occidental logic. In light of this proposal, various voices of the other have risen. In a transdisciplinary exercise, feminine writing has taken this in, so as to promote its lines of expression and enrich its discussions and debates. This is the case of the crossroads between culture and bisexual writing and some of their representations in contemporary theatre. The cultural and postcolonial contexts that nourish the relations between gender and culture stimulate the theatrical creators and motivate them to display that dialogic exchange in their pieces of work. Thus, the objective of this work is to observe how these crosses are brought to the theatrical text – as feminine writing – by the British contemporary playwright Caryl Churchill.*

Key Words: *Feminine Writing; Bisexual Writing; Postcolonialism; Caryl Churchill.*