

1-1-1990

El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas

Luz A. Sonnino
Baruch College

Follow this and additional works at: http://academicworks.cuny.edu/bb_etds

Recommended Citation

Sonnino, Luz A., "El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas" (1990). *CUNY Academic Works*.
http://academicworks.cuny.edu/bb_etds/56

This Thesis is brought to you for free and open access by the Baruch College at CUNY Academic Works. It has been accepted for inclusion in Student Theses by an authorized administrator of CUNY Academic Works. For more information, please contact AcademicWorks@cuny.edu.

EL ESPIRITU FEMINISTA EN LAS OBRAS DE DRAMATURGAS LATINOAMERICANAS

Submitted to the Undergraduate Honors Baruch College of the City University of New York in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts in Spanish with Honors.

by
Luz A. Sonnino©

1990

The Feminist Spirit in the Works of Latin American Women Playwrights

Abstract

The number of women authors among Latin American playwrights is relatively small even though the history of theatre in Latin America goes back to pre-conquest times. In studying their works, it becomes apparent that they have in common what will be referred to as a "feminist spirit:" woman's search for autonomy in a context of social and sexual injustice. To define a feminist drama, the model of reference is based on Janet Brown's **Feminist Drama**, in which she applies feminist literary criticism to plays written by women. The notion of "autonomy," as used in this work, is derived from the writings of feminists such as Simone de Beauvoir (author of **The other sex**).

The first woman playwright known in Latin America is Sor Juana Inés de la Cruz (México, 1651-1695.) Her works satirize the customs of the time that assigned "ornamental" roles to women. Through Sor Juana's plays we learn of the importance given to appearance but more importantly, we learn of her position against the frivolities of the period. She has been called the "first feminist in America."

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-1873) is a product of the Romantic period and of her own impetuous character. She is the first woman to triumph in the literary circles in Madrid and yet, she had to endure rejection by the Royal Academy when she requested to be accepted as member. In her plays she exalts women who defy the traditional structures of masculine power.

The playwrights covered during the 20th Century are Josefina Plá (Paraguay), Luisa Josefina Hernández (México), Griselda Gambaro (Argentina), Rosario Castellanos (México) and Myrna Casas (Puerto Rico). Josefina Plá became known when one of her plays was included in an Anthology of Latin American Theatre compiled by the Mexican author and critic Carlos Solórzano. Plá had been writing feminist drama during a time

when the term was not even coined in her country. Luisa Josefina Hernández's dramas portray female characters unable to overcome their conflicted circumstances: a major facet of women's reality in Latin America. Griselda Gambaro is the best known Latin American playwright whose work reflects her own gradual recognition of women's oppression. Rosario Castellanos is the author of **The Eternal Feminine**, also translated as **Just Like a Woman**. This play effectively outlines the dynamics that have shaped women and men to live their assigned roles. Castellanos' humor serves to soften a strong protest against such conditioning. The works of Myrna Casas fit easily the criteria of feminist drama. Although unconscious of it, the playwright herself agrees that the feminist spirit is the underlining motive in her plays.

A similar and resounding message emanates from the work of each of the playwrights presented in this study: the struggle of women seeking their autonomy and their right to attain it.

Indice

Abstract

Introducción

A. Modelo de referencia: Teoría feminista

B. Contexto histórico general

C. El texto dramático vs. la obra escenificada

I. La presencia de mujeres dramaturgas antes del presente siglo

A. Sor Juana Inés de la Cruz

Primera feminista de America

El motivo feminista

B. Gertrudis Gómez de Avellaneda

La rebeldía como modelo creativo

II. Cruzando nuevas fronteras: Dramaturgas durante el siglo XX

A. Josefina Plá: Talento anónimo

B. Luisa Josefina Hernández: La expresión de vidas en conflicto

Complejo de Electra

Posición antifeminista

C. Griselda Gambaro: Modelo de transformación ideológica

[Abuso como protesta](#)
[Enfoque feminista](#)
[Transformación en los personajes](#)

[D. Rosario Castellanos; Feminismo latente](#)

[El eterno femenino](#)

[E. Myrna Casas: Esposa del teatro](#)

[Feminismo implícito y explícito](#)

[Conclusión](#)

[Notas](#)

[Obras citadas](#)

EL ESPIRITU FEMINISTA EN LAS OBRAS DE DRAMATURGAS LATINOAMERICANAS

Introducción

Artículos literarios provocadores escritos por mujeres en el campo intelectual (1) además de variados y relativamente recientes textos de crítica feminista, nos llaman la atención hacia la obra dramática escrita por mujeres. Si consideramos la realidad social reinante en Latinoamérica, una realidad que "more precisely includes the concept of the traditionally submissive and dependent female and the correspondingly dominant, aggressive male -- the cult of virility and power and the sanctified states of marriage and motherhood --" (Feiman 74), la pregunta básica es, ¿son las obras escritas por las dramaturgas latinoamericanas de dictado feminista?

Este estudio propone que, en efecto, gran parte de su producción lo es. Para confirmarlo, hemos seleccionado un grupo de dramaturgas (siete en total), comenzando con la primera autora conocida--Sor Juana Inés de la Cruz, quien data del periodo colonial. Proseguimos en forma cronológica, analizando la obra de las otras seis dramaturgas a medida que aparecen en la historia.

A. Modelo de referencia. Teoría del teatro feminista

Para analizar la obra escrita por las dramaturgas es necesario un modelo de referencia. Hasta ahora se ha usado aquel enunciado por Aristóteles en su **Poética**, el cual, si consideramos el material con que contamos, resulta incompleto. Nos falta una teoría que, sin contradecir los principios estructurales tradicionales, los complemente al definir el

teatro feminista. La teoría que más se acerca a este fin es la de Kenneth Burke y empleada por Janet Brown en **Feminist Drama**. En las palabras del primero:

Critical and imaginative works are answers to questions posed by the situation in which they arose. They are not merely answers, they are strategic answers, stylized answers . . . these strategies size up situations, name their structure and outstanding ingredients, and name them in a way that contains an attitude towards them. (Burke 3)

Burke se refiere a lo que conocemos como "motivos" (2) que conducen a la creación de arte, por cuanto a la base de su teoría está la idea de que la vida y el arte son uno, integrados. Es posible, según Burke, que el autor (o autora) no esté totalmente consciente de sus "motivos" mientras escribe o que incluso tales motivos no sean aparentes al finalizar la obra, pero que siempre están presentes y, bajo un escrutinio cuidadoso, aparecen palpables.

El teatro feminista ha de poseer por tanto motivos feministas. Esencial a éste es la idea de "impulse feminista." Como Simone de Beauvoir enuncia en su libro *The Second Sex*, "humanity is male and man defines woman not in herself, but as relative to him; she is not regarded as an autonomous human being" (xviii). La parte clave, para nuestro análisis es la de autonomía: el deseo por parte de las mujeres de ser reconocidas en el campo económico, social y político como individuos en su propio derecho.

Las obras de teatro feministas tendrían por tanto, las siguientes características:

1. La mujer como agente
2. La autonomía como propósito
3. Una escena de jerarquía social y/o sexual injusta

De aquí se deduce que no solo mujeres pueden escribir teatro feminista aunque sean precisamente los grupos feministas los que más producen estas obras. Ibsen, por ejemplo, se convirtió en un favorito de los grupos de liberación femenina con su *Casa de muñecas*. En Latinoamérica varias obras de autores masculinos pueden reunir estas características, entre ellos, Jose Cid Peres, cubano, quien en *Cadenas de Amor* hace un apasionado alegato en favor de los derechos de la mujer (Solórzano 84) Y Emilio Carballido, mexicano, cuya obra *Yo también hablo de la rosa* es una crítica de la posición social de la mujer en México. Lo que nos ocupa sin embargo, es presentar las obras de mujeres dramaturgas de reconocimiento y determinar si sus obras se pueden considerar feministas, es decir, donde la lucha por la autonomía de la mujer es el propósito principal.

B. Contexto histórico general

El teatro del nuevo mundo remonta a los tiempos precolombinos. Este tuvo un comienzo notable en países de alta cultura indígena como México, Perú y gran parte de Centroamérica (3), con grupos que representaban rituales en formas pintorescas y festeja con toda la ceremoniosidad de un espectáculo teatral moderno. Durante la conquista y

colonización, los misioneros perciben en el teatro un instrumento didáctico que pronto adquiere carácter artístico. El catecismo cristiano se traduce a lenguas indígenas y se representa en tablados (Saz, I: 21). Son los misioneros los primeros autores y las obras de tipo mítico-religioso las primeras representadas.

Dentro de esta historia es durante el Virreinato español en México que se conoce a la primera mujer dramaturga de obra conocida. Se trata de Sor Juana Inés de la Cruz. A ella le siguen, durante el siglo XVIII, dos dramaturgas peruanas: la monja capuchina Josefa de Hazaña y Lano (1696-1748) autora de cinco coloquios de los cuales sólo se conoce **El coloquio a la Navidad del Señor** y la monja clarisa Sor Juana Herrera y Mendoza "que compuso loas, entremeses y pasos escénicos a principios del siglo XVIII, pero que permanecen inéditos y desconocidos (Saz, I: 90).

Hemos de esperar hasta el siglo XIX para hailar a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873.) quien nace en Cuba y muere en España luego de una muy activa labor artística. En el mismo siglo se ha mencionado a Carmen Hernández de Araujo (1832-1877), de nacionalidad puertorriqueña, quien tuvo la fortuna de ver sus obras publicadas aunque "unfortunately, she was not able to become the pattern for imitation, a fact we can attribute to the inhibiting patriarchal and cultural attitudes of Puerto Rico and the Western world in general" (Cypess, "Women" 30).

La considerable pobreza e incluso ausencia de mujeres autoras (no sólo dramaturgas) antes de este siglo, nos induce a indagar y a conjeturar no una justificación sino mas bien una posible explicación de tal hecho. Ser escritor es, de por sí, tarea magnánime; ser autor de teatro es "la heroicidad misma" (Magna 9). Volviendo la vista hacia la falta de libertad que la mujer ha sufrido en Latinoamérica, se deduce que tener talento literario y ser mujer constituyó un doble obstáculo para el desempeño de la labor creadora. Aún si hubo mujeres de talento, la falta de acceso a una educación apropiada, hubo de truncar su expresión artística.

Nos asomamos al siglo XX, un siglo lleno de cambios en todos niveles. Durante sus comienzos fueron Argentina y México (4) los países que comenzaron a dar los primeros frutos teatrales. Las etapas de crecimiento se marcan más claramente en la Argentina: Desde un comienzo costumbrista, (fin de siglo a 1914) seguido por uno "universalista" en el que la influencia extranjera está más marcada, con figuras como Pirandello (5) y Antonin Artaud influyendo en la creación artística latinoamericana (Solórzano 54). Dentro de este período se ubica Josefina Plá (1909).

Con motivo de la guerra civil española, los intelectuales del continente comienzan a preocuparse por la definición y la afirmación de los rasgos característicos de cada país, con lo que viene la tendencia nacionalista (1936 a 1943). La segunda guerra mundial marca el surgir del nuevo teatro universalista y trascendentalista en los cuarentas (Solórzano 54).

La clasificación se turba un poco después de los cuarentas al igual que la realidad que domina el mundo. Se da paso ahora al "teatro de interrogación" o existencial, teatro del

absurdo, revolucionario y de compromiso social y al comienzo del teatro popular. Durante los años cincuenta, el movimiento general es de auto-examen de la realidad inmediata, ahora con un sentido de crítica más agudo. Los dramaturgos se orientan hacia problemas originados por la condición misma de su patria pero que se extienden hacia telas del teatro contemporáneo, tales como la soledad, el aislamiento y la imposibilidad de la comunicación. Aquí podemos situar autores como las mexicanas, Luisa Josefina Hernández (1928), María Luisa Algara (1916-1957), María Luisa Ocampo (1907), Margarita Urueta (1913), Elena Garro (1902), Maruxa Vilalta (1932). De Chile tenemos a Isadora Aguirre (1919) y María Asunción Requena (1915).

A partir del fin de la década del cincuenta y más específicamente con la revolución cubana, surge el Nuevo Teatro que Beatriz J. Rizk define en términos de un teatro básicamente popular "no en el sentido de alcanzar mayor recepción en el pueblo, sino porque se preocupa por los problemas que conciernen a su público al tiempo que le pide a este público una mayor participación y transforma sus espectáculos en base a esta aportación" (Rizk 19). La importancia del público es evidente. La obra en sí... "ya no es lo que importa primordialmente sino lo que ésta aporte" (6)

La única dramaturga incluida por Rizk es Griselda Gambaro (1928). Cronológicamente, Rosario Castellanos (1925-1974), Susana Torres Molina (1946) y Myrna Casas (1934) también pertenecen a este período. A pesar de los obstáculos para el crecimiento del teatro (7), éste continúa enriqueciendo el teatro universal.

C. El texto dramático vs. la obra escenificada

El teatro no es sólo prosa o verso . . . El Teatro no es una realidad que como la palabra pura, llega a nosotros por la pura audición. En el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes que oír, vemos. Vemos a los actores moverse, gesticular, vemos sus disfraces, vemos las decoraciones que constituyen la escena..." (Ortega y Gasset 456)

En otras palabras, el texto literario es creado **para ser representado**. De esta forma, José Ortega y Gasset trata un tema necesario de mencionar al hablar de teatro y compararlo con uno de sus componentes, el texto dramático. Este último describe la parte escrita o literaria, la parte que no tenía lugar en La Commedia dell'Arte u hoy en día en algunas obras de teatro popular. Mientras que el teatro es literatura y espectáculo, el texto dramático, "por su parte, es sólo literatura -creación de lenguaje -" (Villegas 10), pero que constituye una entidad de por sí y, para nuestro propósito, la entidad con que realizaremos nuestro análisis.

Capítulo I

La presencia de mujeres dramaturgas antes del presente siglo

Período Colonial

Dos figuras destacadas en México durante el Virreinato son Juan Ruíz de Alarcón (1580-1639) y Juana de Asbaje y Ramírez o Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). A ambos autores se les ha elogiado por su ingenio y su buen gusto dramático. Para nuestro propósito, bástenos con saber que Alarcón precedió a Sor Juana Inés y que por este motivo se habla de la influencia artística que &ecute;ste, al igual que renombrados autores españoles como Calderón de la Barca, hayan podido tener en aquélla.

A. Sor Juana Inés de la Cruz

En el campo teatral Sor Juana escribió tres autos sacramentales (8) (**El Divino Narciso**, **El Cetro de Jose** y **San Hermenegildo**) y dos comedias. Refiriéndose al **Divino Narciso**, Saz expresa que "la mezcla de hondo misticismo, de alta poesía religiosa..., de un difuso sensualismo" son elementos que Sor Juana "supo equilibrar con un arte, una pureza, con una femenina sensibilidad.. en una poesía digna de Garcilaso..." (65) dictados que Elaine Showalter calificaría de "ad feminam criticism" (14), por cuanto se elogia la obra por su autora más que por la obra en sí, lo cual se revela en los calificativos "femeninos" de su crítica. El peligro estriba en la tendencia a "feminizar" la obra basándonos solamente en el hecho de que ha sido escrita por una mujer.

Primera feminista de América

Si consideramos a Sor Juana bajo una perspectiva histórica, la excepcionalidad de su caso es evidente; en verdad no ha dejado de marcarse como "curioso" (Saz, I: 54) lo que ante nuestro raciocinio de hoy es apenas sensato: (9) una mujer con sed de conocimiento. En donde la perspectiva histórica nos ayuda es en comprender que en su época la educación era un privilegio masculino (lo cual ella audazmente satiriza en su copla "Claro honor de las mujeres / de los hombres docto ultraje / que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte" (Obras, 77).) Su conducta causa la censura por parte del Obispo de Puebla, contra lo que ella se defiende con la conocida **Respuesta a Sor Filotea de La Cruz**. En esta carta-ensayo, presenta una defensa en la que se fraterniza con todas las mujeres del mundo:

And in the name of womankind she demands her rights, makes intelligent comparisons between women and men, and sets forth ideas and arguments that Prefigure the most advanced concepts of feminine emancipation.
(Hiriart 3)

Sor Juana sabía bien que la preparación intelectual era considerada innecesaria para la mujer, y aún había quienes decían que era "dañina." Su vocación intelectual exige una Decisión, y ella la toma: "Entreme a religiosa porque, aunque conocía que tenía el estado muchas cosas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo más desproporcionado y lo más decente que podía elegir..." (Respuesta 34). A la observación del Obispo de que ella había dedicado más tiempo a lo profano que lo religioso, contesta con sabiduría: "Una herejía contra el arte no la castiga

el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura"(30). También lamenta la falta de mujeres preparadas que pudieran preparar a las más jóvenes. Dos años antes de morir, Sor Juana se vió forzada a renunciar a sus estudios, vendió una biblioteca que contaba con más de cuatro mil volúmenes además de numerosos instrumentos musicales y matemáticos y firmó sus renovados votos con sangre.

El motivo feminista

Las ideas feministas de Sor Juana se filtran en su obra dramática secular. Es en ésta en donde convendría recurrir al análisis feminista. De sus dos comedias, **El amor es más laberinto** (1668?) y **Los Empeños de una casa** (1684?), la crítica coincide en que la segunda es la mejor prueba de su talento dramático y en la que se percibe cierta calidad autobiográfica. No debemos descontar tampoco su aporte a la crítica del teatro en la que se adelanta al metateatro de Pirandello. (10)

La figura de Doña Leonor coincide con la suya. Una mujer "sabia e inteligente que encuentra la admiración de todos pero no la felicidad" (Saz, I: 67); tanto Doña Leonor como Sor Juana son admiradas por su belleza y conocimientos, pero esto, en lugar de facilitar, complica su vida. Doña Leonor huye con el hombre que ama y es descubierta. Busca refugio en casa de doña Ana quien, por casualidad, ama al mismo hombre con quien doña Leonor había tratado de huir. La historia se complica cuando se descubre que el hermano de doña Ana también ama a doña Leonor. Como en toda comedia digna de serlo, al final el conflicto se resuelve felizmente.

Lo que llama la atención es el comentario que Sor Juana hace sobre las costumbres cortesanías y la importancia dada a la apariencia de la mujer. En la obra, Castaño, el criado de Doña Leonor, se atavia con atuendos de mujer, un atuendo de la época, complicado y encubridor:

-¿Qué les parece , Señoras,
este encaje de ballena?
ni puesta con sacristanes
pudiera estar más bien puesta.
Es cierto que estoy hermosa.
¡Dios me guarde que estoy bella!
Cualquier cosa me está bien,
porque el molde es rara pieza.
Quiero terminar de aliñarme
porque aun no soy dama perfecta.
Los guantes; aquesto sí,
porque las manos no vean. . .
El manto lo vale todo,
echómelo en la cabeza.
¡Válgame Dios! cuánto encubre
esta telilla de seda!

Una vez ataviado, prepara sus maneras afeminadas:

-Vaya pues de dameraía:
menudo el paso, derecha
la estatura, airoso el brío;
Inclinada la cabeza,
un si es no es, al un lado;
la mano en el manto envuelta;
con el un ojo recluso
y con el otro de afuera;
y vamos ya que encerrada
se malogra mi belleza.
Temor llevo de que alguno
me enamore. (**Obras** 685)

Su temor no es en vano puesto que Don Pedro cree en verdad que éste es su amada Leonor y logra que le prometa que será su esposa. Como Saz se pregunta, ¿Es su comentario sobre la frivolidad de los hombres o sobre el juego eterno de las mujeres que seducen con apariencias" (69)? Aunque agraciada por su belleza, Sor Juana se atreve a ridiculizar el alto valor dado a la apariencia física y en su discurso revela una mujer "offended by the customs and prejudices" que asignan aquellos papeles de adornar y agradar a la mujer (Hiriart 4-5).

B. Gertrudis Gómez de Avellaneda

Gertrudis Gómez de Avellaneda nace en Cuba (1814-1873) y se vincula a la literatura española en 1840 cuando Zorrilla la presenta oficialmente en el Liceo de Madrid. Es la primera mujer que triunfa en el teatro en Madrid y lo hace con **Alfonso Munio**, estrenada en 1844. Esta tragedia trata del amor prohibido y castigado por Munio cuando mata a su hija y luego pedir su propia muerte. La obra fue elogiada por la crítica, aunque a la autora la satirizó Villergas, un crítico de la época:

Y tienen razón y media
que es más difícil, al fin,
escribir una tragedia
que zurcir un calcetín (Saz, I: 305)

Gómez de Avellaneda es la más prolífica escritora latinoamericana; cultivó todos los generos literarios entre los que se destacan su poesía y teatro. En total escribe dieciséis dramas, doce de ellos en verso. Fue con **Leoncia** (1840), que comenzó su carrera en el teatro, una obra con elementos de la tragedia clásica: celos, locura, incesto, fatalidad, religión, amistad y amor apasionado. También aporta al teatro un tema poco cultivado por sus sucesores, el tema religioso.

Y es a propósito de este, que escribe la que se considera su obra maestra: **Baltasar** (1856). La obra trata de un tirano, poderoso y corrupto rey de Babilonia, un hombre

magnífico que busca desesperadamente un gran amor... para poder aniquilar su aburrimiento. En ella "la versificación es extraordinariamente buena". Fue luego traducida al francés y al inglés y estrenada en 1858 con la asistencia de los reyes. El suyo fue uno de los "mejores dramas románticos." Ha sido reconocida, entre otros críticos, por Menéndez Pelayo, Jose J. Arrom, Chacón y Calvo, (Saz, I: 308) y se le menciona entre los clásicos del teatro hispanoamericano como uno de los mejores dramas psicológicos del siglo a pesar de que por tratar un tema bíblico no se lee tanto como se debiera.

La rebeldía como modelo creativo

Gómez de Avellaneda es una mujer fascinante por su rebeldía frente al convencionalismo social. Al igual que Sor Juana, goza desde pequeña de una educación privilegiada (vale aclarar que Sor Juana fue autodidácta, mientras que Gómez de Avellaneda contó con tutores privados) y gusta de leer enormemente. Cuando muere su padre, comienza a mostrar su descontento y se acrecienta su pasión por los libros como escape a los dictados convencionales. La domesticidad del hogar le molesta y prefiere la vida intelectual de los grandes espectáculos sociales y literarios. Es en España donde despliega su fuerza de carácter y determinación, al igual que su ambición literaria, lo que incita la crítica y el chisme. Es comparada con George Sand, a pesar de que las dos escritoras solo coincidían en su actitud frente al matrimonio: no les era importante. Para Gómez de Avellaneda lo esencial era el amor y rehusó la idea de que el matrimonio era la única alternativa. Al igual que Sor Juana, Gómez de Avellaneda defendió el derecho que la mujer tiene de escoger su destino. En sus comedias defiende el derecho de la mujer de ser libre. En **La aventurera** (1853) y **La hija de las flores** (1852), por ejemplo, exalta a las mujeres que no se intimidan cuando se enfrentan al poder.

En 1852, después de un largo tiempo en España, donde se publicaron todas sus obras, y donde había establecido su reputación, Gómez de Avellaneda pidió se le concediera el privilegio de ocupar la silla que dejara su maestro Juan Nicasio Gallego. La Real Academia Española, casi unánimemente le negó su petición (Mata Kolster 170) a pesar de que la calidad de su trabajo era igual y, en casos, superior a la de los académicos.

Como resultado de este incidente y su infelicidad personal (se casa dos veces pero nunca con el amor de su vida), Gómez de Avellaneda publica una revista semi-mensual, **Album Cubano** (179) en la que incluye artículos en defensa de la mujer en los que refleja el dolor causado por la estructura literaria masculina.

Quien probablemente expresa mejor el caso de Gómez de Avellaneda, al igual que de Sor Juana, es Griselda Gambaro, la más conocida dramaturga latinoamericana. Según Gambaro, encontramos en textos escritos por mujeres un "subtexto anticipatorio" aplicable a obras de Colette y Virginia Woolf entre otras, pero que bien describe aquellos de Gómez de Avellaneda y Sor Juana. "El subtexto dice, en una época que oficializaba lo contrario:

'el matrimonio no será mi salida, mi destino o la expresión de mi yo'." Su yo exigió vehículos de expresión entonces vedados a la mujer: vehículos literarios ("Algunas" 473).

Capítulo II

Cruzando nuevas fronteras: Mujeres dramaturgas durante el siglo XX

Durante la primera década de este siglo (período costumbrista en Latinoamérica) se destaca Florencio Sánchez, a quien Agustín del Saz llama el "Rubén Darío del teatro" (Saz, II: 137). Sánchez es la figura más importante del teatro costumbrista, período durante el cual ninguna mujer resalta. A propósito de sus personajes femeninos, sin embargo, es de notarse que ellos "han servido al autor para exponer todo género de ligerezas, de frivolidades y de falta de amor por la vida" mientras que los masculinos simbolizan "la lucha entre el despojado y el invasor" (Solórzano 10). Bajo estas circunstancias, los modelos de un dramaturgo de talento resultan inutilizables para las escritoras que han de venir, por cuanto la imagen que presentan de la mujer es metafórica - la que los hombres perciben, y no la que ellas han pretendido enseñar.

A. Teatro de tendencias universales. Josefina Plá: Talento anónimo

Como dramaturga, Josefina Plá (1909) ha escrito y estrenado numerosas obras, pero quizá la más conocida sea **Historia de un número** (1949), un drama en once tiempos consecutivos que muestra la vida de un joven que al nacer no es reconocido por su padre, y consecuentemente no es reconocido por la sociedad. "Suavizado por una equilibrada mezcla de poesía y ternura aparece [su] tema que es la enajenación del hombre en la sociedad actual, que le convierte en un número, el de una cédula o documento de identidad... la carencia de ese número condena al hombre a la pérdida de sus derechos elementales, sumergiéndole en un mar de trabas burocráticas" (Suárez Radillo 22). Es un drama en el que se discierne más de un nivel interpretativo.

Historia de un número fue "descubierta" como comenta Celia Correas de Zapata, por Carlos Solórzano y "tardó tanto tiempo en representarse que la autora la llamó el 'teatro del rechazo'" (39).[\(12\)](#)

En 1976, Plá participa en el "Cuarto Concurso de Obras Teatrales en Paraguay." Sus tres obras, escritas veinte años antes, se introducen bajo tres seudónimos diferentes, Palimpsesto, **Fiesta en el río**, Blau, **Las ocho sobre el mar** y Skorprios **La cocina de las sombras**. Las tres reciben, para la sorpresa del jurado, primero, segundo y tercer premio respectivamente. A **Fiesta en el río** se le elogia por "su perfecta estructuración, la calidad del lenguaje poético y la densidad de la trama;" sobre **Las Ocho sobre el mar** se habla de "originalidad, agilidad de la intriga y poesía latente;" en cuanto a **La cocina de sombras**, se le premia por la "plasticidad del juego escénico, la profunda vivencia humana que revela y por su desarrollo y hondura filosófica" (Pelayo García 3).

Fiesta en el río (1954), la obra ganadora del concurso de 1974 (y la única publicada del trio) es de interés para nosotros por cuanto encaja dentro de la dramaturgia feminista. La protagonista, Cristina, se encuentra atrapada en una situación de injusticia y se rebela contra ella siguiendo su propio instinto. La obra describe un ritual en una aldea lejana. En una noche de invierno se sumerge en el agua del río, hasta que desaparezca la luna, a las mujeres solteras que se encuentren embarazadas. La única salida que tiene la mujer es señalar al hombre culpable de su estado o esperar que éste acepte su responsabilidad. La estructura es convencional, pero su tema es íntegramente feminista. Cristina rehusa participar en el ritual y debe huir, aunque lo hace por voluntad propia puesto que su novio - un hombre pasivo que ha tenido que soportar con paciencia el continuo postergar de la boda - se hace responsable de Cristina sin ser el padre de la criatura. Con todas sus semejanzas a un drama lorquiano, esta obra cobra tonos diferentes por cuanto en lugar de un final trágico, la autora permite que Cristina tome control de su situación.

El tema feminista está implícito en **Momentos estelares de la mujer**, estrenada en 1949. El drama es una ilustración de los incidentes más significativos en la vida de ocho mujeres ilustres: Frine, Cornelia, Santa Elena, Beatrice, Juana de Arco, Isabel la Católica, Sor Juana Inés de la Cruz y Madame Curie. La conexión que establece entre ellas es la del "eterno femenino" (Solórzano 73), tema sobre el cual escribirá Rosario Castellanos su conocido drama.

Gran parte de la obra dramática de Josefina Plá permanece inédita, sobre todo si consideramos que ha escrito veinte comedias largas y cuatro breves. Sus tratados sobre cultura paraguaya y su poesía han recibido más atención. Su nombre se hace conocido en el mundo literario con la obra **Historia de un número** en la que el protagonista es un hombre. Es de notarse que esta obra también comenta sobre la importancia de ser reconocido por un varón en la sociedad. El tener sólo a la madre (hijo natural) resta dignidad al individuo.

B: Luisa Josefina Hernández: La expresión de vidas en conflicto

Luisa Josefina Hernández (1925) fue discípula de Rodolfo Usigli, influenciada por las teorías Freudianas y su posición como mujer en México. Es una gran figura del teatro mexicano y conocedora profunda del arte: "ha guiado su creación al análisis de personajes provincianos, de conflictos cerrados en medio del ambiente familiar, de sacrificios menudos, de pequeños golpes y agresividades contenidas (Solórzano 178). **Los frutos caídos** (1956) y **Los huéspedes reales** (1958) se consideran sus obras más completas y las que servirán para nuestro análisis.

La protagonista de **Los frutos caídos**, Celia, tiene veintisiete años, es divorciada y se ha vuelto a casar; tiene dos hijos de diferentes padres. De regreso a su hogar provinciano debe enfrentarse a un joven que la ha perseguido en su viaje y que la ama. Celia no es feliz pero rechaza al joven. Al igual que has otras mujeres de la casa, ella parece incapaz de ejercer un cambio radical en su vida; a pesar de su aparente posición autónoma (una mujer a punto de disponer de su propiedad) sucumbe al igual que los demás personajes. Magdalena, su tía, es la constante protectora de su marido y vive en torno a él a pesar de

resentir su mediocridad. Paloma nunca se ha casado: "no me casé, ni tuve novios, ni conocí hombres. No me han explotado, ni he sufrido por nadie, ni nadie me ha exigido nada" (447), y finalmente una jovencita de dieciocho años a quien Celia advierte que sus deseos nunca se realizarán por pequeños que sean.

La situación fuera de lo común es la de Celia casada y aparentemente "manteniendo" a su esposo. Según Fernando, su tío político, "las mujeres que le dan dinero a sus maridos no se lo dan por nada. Se lo dan para que ellos no tengan derecho a reclamar y ellas puedan engañarlos más comodamente. Sostienes a tu marido para poderle ser infiel" (450). Este "cambio de papeles" tradicionales en el que la mujer es la que provee, es algo que Fernando, no puede aceptar, y de lo que se vale para atacarla y por ende mantenerse como administrador-dueño de la casa:

En estado de semi embriaguez , ... la ha golpeado con la única arma que la vuelve impotente , pués, aunque ha tenido dos maridos y acaba de conversar con el tercero en potencia , piensa que ha sido infiel. Pero Fernando no queda satisfecho, continúa un ataque personal, sobre su carácter, llamándola ladrona, hipócrita, asesina de su propio padre (por disgusto de su divorcio y subsecuente matrimonio) y prostituta (Knowles, "Labyrinth" 28).

Este encuentro hace que Celia dude y decide regresar a la ciudad y desistir de la idea de vender la casa.

Complejo de Electra

En **Los huéspedes reales** existe un conflicto claro entre Cecilia, la protagonista, y su madre, ambas envueltas en un triángulo de celos por el padre. Cecilia parece obsesionada con la idea de llegar a ser la esposa de su padre y se niega a casarse con su pretendiente. Al enfrentarse cara a cara con su padre, éste se suicida. Cecilia al final acepta su destino y decide casarse. Gloria Feiman lo ve claramente al decir "but her rebellion and her revenge will be exacted, through hating her new husband, being sexually indifferent to him, and forcing him to bring her back to her parents' home" (78).

Otras obras conocidas de Hernández en las que Feiman ha encontrado temas similares son **La hija del rey** (1965) y **Los duendes** (1960). En ellas, según Feiman, "Hernández pits the increasingly mechanized systematic, rational world of the male characters against the more spontaneous, unexpected and richer reality of her female characters...Her women figures are in conflict with the aspirations that the society at large has for them and they assert themselves in different ways" (79). Y además:

Hernández's plays challenge numerous norms for Latin American society. She is challenging the society around her by presenting dissident voices, by giving life to situations that do exist and that are uncomfortable, such as hostility between mothers and daughters, "dark passions" between fathers and daughters and the double standard of sexual morality for man and for

woman, and are therefore conscious of the roles that society expects them to fulfill" (76).

Posición anti-feminista

Frente a estas dos obras que reflejan la tortura sentida en carne de mujer, tenemos la voz de la autora que desdeña la soledad, la falta de comunicación y que expresa en una entrevista en la que se le pregunta por la falta de voluntad de sus personajes femeninos y, por ende, del aspecto feminista de su obra:

. . . eso del movimiento de la liberación da la mujer aquí sale sobrando. Aquí el problema es de hombres y mujeres por igual . . . A mí nunca me ha pasado nada por ser mujer. Nada" (Rodríguez, "Entrevista" 75).

No por esto disminuye el pesimismo y el cinismo de la autora. Es aquí donde convendría recordar algo de su biografía: Hernández es hija de un juez de la corte suprema que tuvo una influencia pervasiva en su vida; ella misma asistió a la Facultad de Leyes pero luego decide seguir su vocación literaria. Su madre, venida de provincia, inculcó en la autora los valores tradicionales de la época. Su insistencia llegó a crear fricción entre ambas y provocó resentimientos. Como Knowles afirma en su artículo, "Hernández is, it seems, basically a person filled with moral anger" que luego refleja en sus personajes ("Labyrinth" 137).

Si bien es cierto que sus personajes desafían el orden establecido, también lo es que la necesidad de afecto que sienten sólo se paga con la frustración. El análisis psicológico que Hernández logra hacer de sus personajes deja ver en claro una ira reprimida que roe a sus protagonistas. Lo que tenemos en su obra es el deseo por la autonomía truncado por las circunstancias que trae como resultado la resignación pasiva de los personajes; quizá una realidad más latinoamericana que la que presentarían los "finales felices."

C: Griselda Gambaro: Modelo de transformación ideológica

Las obras de Griselda Gambaro (1928) han sido traducidas al italiano, francés, alemán, checoslovaco, polaco y sueco. Ha viajado extensamente y recibido numerosos premios. Su caso es bastante especial y hasta cierto punto paradójico: Mientras que su obra teatral se calificaba de violenta y cruel, la autora en sí permanecía sujeta a una tradición de mujer dependiente. En el transcurso de cerca de veinte años, su actitud cambia y este cambio se refleja en sus obras. He aquí lo que ella misma dice en una entrevista realizada en 1978:

- Did you study drama in any formal way?
- No, I simply have a dramatic intuition. You see, I completed five years of secondary education and then worked for two years for a publisher and later in business and accounting until I got married and my husband emancipated me.
- Can you earn a living as an author?

- No. Not at all.
- What work you do then?
- Domestic labor. My husband supports us financially; sometimes I am able to help a little. And I contribute by tending to the home even though I don't like that type of work ... (Picon, **Women's** 54)

En cuanto a su trabajo:

. . . One often has a single theme, and I probably have mine, the problem of passivity. It must be due to my personal reasons; I am a very cowardly woman.

- Do women authors deal with some themes differently than male authors? Is there such a thing as feminine or masculine literature?

- Mercedes Valdivieso [autora y amiga de Gambaro] believes that feminine literature is discernible through the relationships between characters. It is a wise observation. Women do have a certain view that expresses itself through those relationships. I have no exhaustive evidence to support this idea. I would have to read more, undertake some research. But I feel the principle to be sound. However, I refuse to write "like a woman." It comes naturally, one doesn't think about it; one simply is a woman and doesn't write like a man." (55)

En una entrevista realizada seis años más tarde, Gambaro muestra un cambio radical en su actitud hacia la mujer que viene - como ella misma lo reconoce - como resultado de su visita a Francia cuando "I had the opportunity to meet the feminists of France, and began reading about the specific problems related to women. I started to realize things which, before that time, I had only felt in an instinctive way" (Betsko 194). He aquí partes relevantes de esta entrevista:

-Do you believe that there's a female esthetic?

-Yes. I believe so. I think with time this will become more clear. Still among us (all of us, men and women alike) the vision is a little amorphous. As women, we should try to make our vision less shapeless. At least in my case, I'm trying to do that..."

-In your early work, the main characters are male. Have your women characters become less peripheral over the years?

-Yes. Beginning in 1976, my female characters started to be the protagonists. In my most recent plays, the main characters are women. And I believe that my women characters have more ideological weight. That's a response to the fact that I myself am much more conscious and understanding of what it is to be a woman..." (Betsko 186)

En efecto, el apunte que hace sobre la mujer como personaje es corroborado por Becky Boling: "Conviene notar que a diferencia de los primeros dramas de Gambaro, en los más recientes, la mujer ha llegado a reemplazar al hombre como protagonista central y que

este cambio de enfoque proviene de una nueva toma de conciencia por parte de la dramaturga"(83). (13) En un artículo de Gambaro, publicado en 1985, la aurora expresa su punto de vista sobre la mujer y la literatura en el que su pregunta es "¿Qué pasa con mi propia escritura cuyo humor negro y dureza no se encasilla fácilmente dentro de lo que se entendió durante siglos como una escritura 'femenina'?" que ella define como "gusto por el detalle, intuición y sensibilidad extremas, destierro de la crudeza verbal y temática." El resultado desfavorece: el lector se vuelve "impermeable, desinteresado, o bien la escarnece; la lectora se resiste: entra en conflicto con su propia imagen impuesta" (Gambaro, "Algunas" 473). Veamos sus obras en detalle.

Entre las primeras figuran **El Campo** (1967), **El Desatino** (1965) y Los siameses (1967), todas catalogadas dentro del cuestionable rótulo de "teatro del Absurdo" (14) y de "teatro Cruel." El esquema que siguen es de presentar una dualidad de victimario-víctima, un personaje activo, opresor y otro pasivo, oprimido. El elemento cruel lo describe Evelyn Picon Garfield en su análisis de **El Campo**. En éste muestra como la obra cumple con el "Decálogo de la perfecta crueldad" (Picon, "Una" 96) y menciona que "la antítesis de la crueldad, no es la bondad, "the opposite of cruelty is freedom" señalando la meta (libertad) que implícitamente persiguen los personajes. Igualmente cumplen con este catálogo las otras obras mencionadas si fuésemos a evaluarlas bajo esos términos.

Abuso como protesta

A pesar de que Gambaro no abandona el modelo descrito al escribir **El despojamiento** en 1981, esta obra es de nuestro interés porque, en forma transparente, presenta por primera vez a una mujer como la víctima individual. Dos personajes, un Muchacho y una Mujer conforman la acción que dura un acto. La Mujer es una actriz, no joven, de "elegancia deteriorada" que puede representar todo tipo de madres, locas, cariñosas, distinguidas..." hará "mamás y después abuelas..." (121). En esta oportunidad tiene que "representar" a una seductora para complacer el placer voyerista del Muchacho, creyendo que si se niega puede en realidad perder la oportunidad de obtener un papel.

Ella se muestra insegura desde el comienzo. Al entrar a la sala de espera "deja la cartera y el sobre encima de la mesa. Se quita la capa. Duda. Se la pone nuevamente. Da unos pasos, piensa, se quita la capa. La dobla y la coloca sobre el sillón. Duda..." (120). El Muchacho no habla, domina la acción con sus ademanes, mientras que a la mujer se le permite hablar. No obstante, su monólogo no es escuchado: "Sin pronunciar palabra, el Muchacho la va despojando de sus efectos personales: fotos, sombrero, zapatos, pendiente... Finalmente, ella misma termina colaborando con su opresor: se quita la falda se la alcanza al Muchacho..." (127). De la misma forma es esta Mujer víctima del abuso de su esposo, en su propia casa:

Me acuerdo aquella vez cuando Pepe me pegó hasta dejarme de cama, y las vecinas llamaron a la policía y yo les dije: 'Aquí no paso nada, me caí de la escalera' (Ríe) ¡Se quedaron con un cuarto de narices! Y Pepe vino y me besó. En cambio, si lo hubiera acusado, ¡Pobre Pepe! ¡qué humillación! Para él, para mí..." (124)

Lo que Gambaro ha logrado mostrar con **El despojamiento** es la posición de la mujer que "stands in patriarchal culture as signifier for the male to her bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning" (Boling 62). Al presentar a esta Mujer en su ambiente, totalmente despojada de su ser autónomo, Gambaro deja una marca clara de protesta muy en línea con la realidad de la mujer en Latinoamérica. "¿Qué es lo que quieren? ¿Cómo debo comportarme? ¿En qué lugar dice como una debe comportarse? En qué lugar?" (123). A la mujer se le ha privado de su dignidad, se le ha robado su identidad y se le ha atribuido otra en relación a su compañero masculino.

Méndez hace una observación relevante al agrupar los personajes de Gambaro en pares siguiendo la dicotomía activo-pasivo en cada obra y observa que "No hace falta haber leído/visto estas obras para adivinar quienes son los opresores y quienes los oprimidos ... Tanto en los textos como en el contexto, el poder está en manos de los funcionarios, los Francos, los hombres ... del mundo" (839). Es una observación casual aunque lejos de ser gratuita porque en ella encapsula la realidad social latinoamericana.

Enfoque feminista

El feminismo en la obra de Gambaro ya ha sido explorado por Kirsten F. Nigro quien en su artículo "Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro", trata de aplicar los principios que Fèral y Wandor exponen en su crítica feminista. Comienza declarando que la falta de temas feministas en la obra gambariana es una forma de llamar la atención sobre ellos, advertir que brillan por su ausencia, aunque luego admite que aparecen implícitos: la victimización de Ignacio por Lorenzo en **Los siameses** tiene implícita una oposición entre lo activo/lo pasivo, el de arriba/el de abajo, el fuerte/el débil; o sea lo masculino/femenino..." en el que lo femenino, al ser reemplazado por un hombre, "insinúa que no es sólo el órgano reproductivo lo que se percibe como femenino, sino el que se le atribuya a algo o alguien, connotaciones asociadas con la mujer." Según Nigro, el personaje femenino encarna dos extremos: uno totalmente pasivo o uno absolutamente dominante: aquel de "un ser peligroso, devorador de hombres como lo es la madre en **El desatino**" (67).

Nigro continúa arguyendo que Gambaro cumple con lo que Rosemary K. Curb exige: que se produzca teatro en el que el sujeto se presente "tal como lo definen otros" (66). Esperando, quizá, ¿concientizar? Donde Nigro deja de acertar es en su análisis del lenguaje. De acuerdo a Fèral, el discurso feminista es "fragmentado" con una gramática dislocada y "anti-racional" (69). Como bien reconoce Nigro, el lenguaje de las mujeres en el teatro de Gambaro no coincide con esta descripción. A pesar de que el elemento irracional parece presente (en las imágenes grotescas como la de Emma, piojosa y calva, en **El campo**, el monstruo con su mono y mejillas pintadas en **Nada que ver** (1983), o los muertos que no mueren en **Del sol naciente** (1984)) Nigro, al igual que Gambaro misma, coincide en aclarar que estas imágenes tienen mucho que ver con la realidad argentina y por tanto cobran carácter mayormente social y político. A pesar de que

Wandor también cataloga este tipo de teatro como feminista (15) encontramos la catalogación un tanto forzosa por su generalización.

Transformación en los personajes

Es innegable la atención que Gambaro le presta a la situación de la mujer. Una forma clara de verlo es si comparamos a Emma, un personaje de su temprana producción (**El Campo** 1967) con Dolores, personaje de **La Malasangre**, escrita tres lustros después (1982).

En **El Campo**, Franco, el dueño de una hacienda, contrata a Martín para administrar sus cuentas. Allí conoce a Emma, quien entra en escena vistiendo harapos, calva, sin zapatos y con una herida en la mano. Se introduce como una pianista y se refiere a Franco como "su mejor amigo y guardian." Sufre un constante escozor, especialmente cuando está en presencia de Franco. Franco es el victimario y se ensaña contra ambos en forma sutil. En una escena, Franco le pide a Emma que dé un concierto en honor de Martín. Emma accede pero, para su sorpresa, las teclas del piano están muertas - sabotaje de Franco - y su público, compuesto de guardianes y presos, la insulta. Franco insiste en que toque y cuando Martín protesta, lo detienen.

Emma misma se rebela contra Martín en las ocasiones en que éste busca ayudarla. Su voluntad de acción está completamente originada en planes y los lleva a cabo - quien más se acerca al tipo de personaje dueño de sí mismo, capaz y activo.

D. Rosario Castellanos: Feminismo latente

Rosario Castellanos muestra desde temprano, en su tesis doctoral, "Sobre cultura femenina," interés por la situación de la mujer. Sus modelos fueron entre otros, Simone de Beauvoir, Simone Weil, and Virginia Woolf. Ahern nota:

Their role in development of her feminist ideology is evident in the numerous essays to and about them. Castellanos was particularly impressed by de Beauvoir's arguments that culture determines gender values and role, and that myths distort the images of women" (1296)

Este será, por ende, un tema recurrente, no sólo en su obra dramática, sino en todo su trabajo. Castellanos (1925-1974) cultivó todo género literario pero, en comparación con su conjunto de poesía y obra narrativa, su obra dramática es reducida, consistiendo de tres obras: **Tablero de damas** (1952), **Petul en la escuela abierta** (1962) y **El eterno femenino** (1975). Dado el tema de esta última obra, no podríamos dejar de examinarla.

El eterno femenino

El eterno femenino es una farsa en tres actos que se publica un año después de la muerte de su autora. Ha ganado atención popular a pesar de que en México se censuró el segundo acto (en el que se presenta a Sor Juana, la Emperatriz Carlota, Adelita y otras

figuras femeninas mexicanas con propósitos desmitificadores). Según Nora Eidelberg, **El eterno femenino** encaja dentro del "teatro lúdico", (16) que surge en los sesentas en Latinoamérica, a pesar de que la intención didáctica es clara y lejos de ser incidental. Esta idea la cuestiona un artículo que analiza con detalles los recursos que usa la autora: el hecho de que la acción ocurra en un salón de belleza, los giros irónicos, el distanciamiento y la metateatralidad (Bockus 49) y que califica el drama de brechtiano o épico.

La obra no presenta un conflicto explícito. La acción tiene lugar en un salón de belleza en el que Lupita, "mujer promedio mexicana -- y latinoamericana, por analogía-- con todos los prejuicios y reacciones de la clase media" (Eidelberg 165), está haciéndose peinar para su boda el mismo día. La dueña del salón coloca en la secadora un nuevo invento, un aparato eléctrico que induce al sueño y evita que las clientas "piensen." Sin que Lupita lo sepa, la dueña gradúa el aparato en "¿Qué me reserva el porvenir?" (32) y Lupita comienza a soñar...en cuadros visibles al espectador. "Cada cuadro lleva un título apropiado y son parodias presentadas en clichés verbales y teatrales" (Eidelberg 166) comenzando con su luna de miel, su embarazo hasta sus días de solitaria vejez.

Aquí vemos como el texto dramático ofrece ventajas sobre el representado. Al usar títulos, por ejemplo, Castellanos encamina al lector, indicándole lo que debe esperar. Pero luego, al presentar lo inesperado, su humorismo se torna más eficaz. Por ejemplo, "la anunciación"(36), trae a mente el momento sacro para la Virgen María, y en efecto, Lupita descubre su embarazo y se muestra contenta pero en lugar de una voz angelical, inmediatamente llega su madre a educarla sobre el comportamiento adecuado de una mujer decente que "no tiene motivo para ser feliz., y si lo tiene lo disimula." Y luego procede a mostrarle como debe manipular a su esposo para lograr todos sus caprichos. Igual ocurre con la "Apoteosis" y/o "Crepusculario" en otros momentos de la vida de Lupita.

Estas referencias tocan aspectos sagrados en un país católico por excelencia, como lo es México, e inducen a reflexionar sobre creencias aceptadas sin cuestionar a lo largo de la historia. En otro cuadro, por ejemplo, Lupita sueña que está de vuelta en el Paraíso bíblico. Allí revive la historia de la serpiente y la fruta prohibida, en forma totalmente diferente a la habitual, en la que la mujer era de culparse por desobedecer y tentar al hombre.

La intención de Castellanos no es la de derrumbar creencias religiosas en sí; su fin lo ocupa primordialmente el cuestionar aspectos de indoctrinación social cuyo fin es el de promover el papel convencional de la mujer que "[l]a iglesia, el Estado y los autores de literatura y música populares y de radio y telenovelas han propagado con gran éxito..." (165) La eficacia de esta obra consiste en ilustrar el proceso de amoldamiento al que se ha sometido a la mujer.

Castellanos muestra no sólo a la Lupita esposa y madre sino también a la solterona enclaustrada mirando al mundo; la prostituta; la "Usurpadora", amante de un hombre casado que se ve abandonada; la "Mujer de Acción", una reportera que entrevista a una

pianista, una funcionaria pública y una astrónoma, todas encarnadas por ella al ponerse diferentes pelucas. Luego hace de feminista intelectual, la cual describe Castellanos en detalle:

Se le nota que tiene un grado académico pero que ello la ha hecho más consciente de su feminidad, más cuidadosa de su apariencia... se mueve con seguridad y eficacia pero, en cada movimiento... da a entender que esta dispuesta a abdicar de su independencia en la primera ocasión conveniente (179-180).

"La verbosidad y la prédica en [el] último cuadro desmedran la obra" según Eidelberg, aunque no por ello deja de reconocer su mérito, que "reside en el empleo acertado de la parodia y de la ironía para repudiar y combatir los valores falsos de la sociedad..." (170).

E. Myrna Casas: Esposa del teatro

Myrna Casas nace en Puerto Rico en 1934. Su afición por el teatro comienza desde niña y a él le dedica su vida; se "casó con el teatro" como ella lo expresa. (17) Enseñó por treinta años en la Universidad de Puerto Rico, durante cinco de los cuales ocupó la dirección del Departamento de Drama. Actualmente continúa dirigiendo su grupo "Producciones Cisne." Es una de las dramaturgas más reputadas de los últimos años (Eidelberg 164) que se mantiene activa en el campo artístico. Sólo una de sus obras (**Cristal roto en el tiempo**) ha sido incluida en la antología **Teatro Puertorriqueno**, una compilación de las mejores obras representadas cada año. Hasta ahora Myrna Casas ha sido la única mujer incluida.

Junto con **Cristal roto en el tiempo** (1960), Myrna Casas ha escrito **Absurdos en soledad** (1963), **Eugenia Victoria Herrera** (1964), **La trampa** (1964), **El gran circo eu craniano** (1970) (presentada en el Festival Latino en New York, 1988-89) y **Tres** (1974). Sus obras pertenecen al teatro de la Vanguardia del que ella misma ha señalado las características. (18)

Feminismo explícito e implícito

Esta aurora trata el problema femenino "desde un punto de vista individual e íntimo. Los personajes femeninos se debaten en conflictos psicológicos y las situaciones dramáticas tienden a insertarse en la modalidad del teatro lúdico..." (Eidelberg 165). Valiéndose situaciones cotidianas e incidentes aparentemente insignificantes, Myrna Casas desentraña sutilmente los temores y la incertidumbre de sus personajes.

Para nuestro análisis, comenzamos con **Cristal roto en el tiempo**, obra en la que la atmósfera que circunda a los protagonistas está cargada de pesadumbre. La autora le da la voz a "la conciencia" de una casa habitada por cuatro mujeres: Doña Laura, originalmente una aristócrata, ahora dueña de una casa de prostitución; Manuela, su criada; Amelia, una prostituta y María, una joven mujer alcohólica abandonada por su novio. Esta voz acusa a las mujeres de cobardía y señala este defecto como la

causa de su fracaso. "In analyzing their actions, however, it becomes clear that each woman has arrived at her position because of the influence of a dominant, decisive male figure." Laura, manipulada por su hermano "playboy" y por su esposo; Manuela, quien le sirve solo por fidelidad hacia el difunto padre de Laura; Maria, "once a sensitive and dedicated singer, winds up an alcoholic after her musician lover leaves her to marry a wealthy patroness" (Cypess, "Women" 34). Al igual que ocurre con las protagonistas de Luisa Josefina Hernández, éstas carecen de voluntad, están atrapadas en moldes de los que se sienten incapaces de salir. "[W]ithin this generally pessimistic view of reality, the possibility for personal fulfillment for the female is significantly lower than for the male." (Feiman 83).

En obras como **La trampa**, en la que la acción gira en torno a ritos sociales (en este caso el matrimonio), "los personajes femeninos se rebelan contra esas instituciones sociales que las han esclavizado por siglos... Son mujeres descontentas con la vida que llevan y están dispuestas a luchar y escapar de la realidad en que viven ... (García del Toro 10).

Al juzgar por el análisis que Luz Maria Umpierre hace de **Absurdos en soledad**, ésta no es la primera vez que se mira a la obra de Myrna Casas con un enfoque feminista. En este drama en particular, hay dos protagonistas, una actriz y una niña (nótese la falta de nombres propios) y la acción la marca la actriz quien entra en escena buscando el escenario. Los dos niveles que Umpierre desmantela (teatro y sociedad), se mantienen en efecto hasta el final cuando la actriz logra finalmente "subir" al escenario y desde allí comienza a contar su historia - historia que comienza cuando ella era niña - lo que completa una doble estructura circular.

Lo que Umpierre hace es tomar cada escena y revelar su significado "a la luz de la crítica feminista radical" (3). Luego de señalar el uso de "mujer" como un signo, prosigue a trazar el camino que "ella" sigue en busca de su propia definición. Al mismo tiempo rechaza el rótulo de "absurdo" aplicado a la obra:

La historia que la actriz relata en escena hace que la obra concluya en forma inteligible y por ello, es una negación del teatro del absurdo y de la salida o huida de la mujer del escenario hogar como solución final a su búsqueda de identidad . . . en el plano extra-teatral se niega la convivencia con el hombre (matrimonio-union) como única solución para la mujer (12).

En forma detallada, Umpierre presenta implicaciones para las que el texto da lugar: la expulsión, por ejemplo, de la actriz cuando la escena pone en pie una situación política; el hecho de que la niña haga muñecas de "sangre y hueso", lo cual advierte la ausencia de la carne, hecho del que deriva el siguiente análisis:

La insistencia de la niña en [sangre y no carne] lleva lo dicho a un segundo nivel en donde la mujer es utilizada como objeto (muñeca) para la propagación de la sangre, y desde el comienzo de la historia fue señalada como dependencia del hombre - hecha del hueso o la costilla de Adán. La omisión de la palabra "carne" lleva al observador . . . a inferir un significado

mayor - el placer de la carne no es asociable tradicionalmente con la mujer, [mientras que] el dolor de la sangre es patrimonio femenino. (7-8)

Como lo es el dolor causado a la niña cuando finalmente la actriz sube al escenario. En lugar de la prevista regresión a "nena" por parte de la mujer, (19) lo que tenemos es la unión de dos mundos en el que el de la niña da paso al de la mujer.

Resulta claro que a través de sus obras, Myrna Casas se une al grupo de mujeres dramaturgas que logran expresar el motivo feminista en trabajos de callada creatividad.

Conclusión

Uno de los aspectos en común que tienen las dramaturgas aquí presentadas es su preocupación por la condición de la mujer, lo cual se traduce en la orientación feminista - consciente o inconsciente - en sus obras. El teatro es, de por sí, un medio que se presta para transmitir este mensaje porque, en las palabras de Griselda Gambaro, "exige un enfrentamiento directo con el público" y recibe una reacción inmediata.

Es de reconocerse que en un tipo de estudio de este género la obra analizada es tan importante como la vida misma de las autoras. Por esta razón, detalles de su vida resultan indispensables. La vida de Sor Juana de la Cruz, por ejemplo, da más testimonio de su sentir feminista que su obra misma.

El teatro está vivo en Latinoamérica y propagándose entre las masas. El número de dramaturgas cuyas obras podríamos incluir sería aun mayor, pero las limitaciones de espacio no lo permiten. Entre ellas están, por ejemplo, las mexicanas Elena Garro, Maruxa Vilalta; la uruguaya Alfonsina Storni, la chilena Isadora Aguirre y, entre las más recientes, la argentina Susana Torres Molina (1948), cuya maestra ha sido Griselda Gambaro. El caso de Torres Molina en particular, ilustra la importancia de reconocer talento que luego motiva a la creación entre los jóvenes. (Debemos añadir que en una de sus obras, *...Y a otra cosa mariposa* es desde ya evidente la postura feminista.) Quizá en una fecha futura una segunda parte de este estudio podría aparecer, dando cabida a estas autoras y a las más que vendrán.

Como nota final es interesante notar que las mujeres dramaturgas han recibido más atención por parte de mujeres críticas que de hombres. Virtualmente todos los ensayos sobre sus obras llevan una firma femenina, una actitud que merece reevaluarse.

Notas

1 Algunos de estos artículos están escritos por las dramaturgas mismas, como es el caso de "¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina? **LATR**, No. 13/2

(1980): 17-21 de Griselda Gambaro. Lo que tienen en comun es la protesta por la poca atencion dada a las obras escritas por mujeres dramaturgas.

2 Villegas ha definido como "motivo" al "esquema conceptual que se carga de contenido en el momento de su actualización. A juzgar por las definiciones abstractas que de él se han dado (ej., "un motivo se halla constituido por la fusión íntima, en un todo indisociable, de su esquema conceptual y de su forma verbal" segun Irene Kalinowska, en **El concepto de motivo en la literatura** [54]) es algo mucho más inteligible por medio de ejemplos. El viaje es un motivo en **La Odisea**, la opresión es otro en **Casa de muñecas** de Ibsen. El mismo motivo, puede adquirir diferentes matices según su contexto. Juan Villegas, **Interpretación y Análisis del texto dramático**.

3 Prueba de la existencia del teatro Precolombino la dan obras como el **Popol Vuh**, el **Ollentay** y el **Rabinal Achi**.

4 Segun Saz, la Casa de Comedias de México fue el primer teatro en America.

5 Al grupo de los 7 de México, pioneros del teatro, se les conoce como "los Pirandellianos."

6 Agrega además la tremenda influencia de Berthold Brecht y su teorí que incluye: Sobre la estructura:

- El hilo de la acción / fabula tiene función primordial.
- La división rompe con los tres actos tradicionales y se convierte en pasajes episódicos continuos.
- El tiempo presente se narra como pasado y se confronta con el futuro.
- Acción interrumpida por comentarios.
- Multitud de personajes.

También antilde;ade aspectos sobre el montaje y el uso de la técnlca del distanciamiento. Beatriz J. Rizk, **El nuevo teatro Latinoamericano** (Minneapolis: The Prisma Institute, 1987), 41-49.

7 William I. Oliver en su introducción a **Voices of Change in the Spanish American Theater** (Austin: University of Texas, 1971), menciona los variados problemas que interfieren con la creación libre de teatro en Latinoamérica, entre ellos: la presencia del cine que se convierte en competencia; la inestabilidad política; la censura; la arraigada nacionalidad que impide un intercambio de obras que exaltan valores nacionales; la limitación económica que forza al autor a escribir obras de entretenimiento, cuidándose de hacer crítica social. (10)

8 Obras alegóricas donde se personifican las virtudes la virtudes y vicios y se exaltan el misterio de la eucaristía y las verdades fundamentales de la religión catolica. Tuvieron auge en el siglo XVII.

9 Un comentario que trae a colación la observación de Joanna Russ en **How to Suppress Women's Writing** (Austin: University of Texas Press, 1983) 76-86 quien dedica un

capítulo a la "anomalía." "She's is an anomaly" se dijo del caso excepcional de Woolf, comentario basado en el hecho de que era mujer y de que tenía talento.

10 En **El Sainete Segundo de Los empeños de una casa**, Sor Juana hace una crítica humorística pero cargada de censura sobre el teatro mismo. Los personajes de este Sainete (en un anticipo al teatro dentro del teatro Pirandelliano) comentan sobre el progreso de la obra misma y murmuran sobre el autor. Encuentran las jornadas más largas que un correo "los versos forzados" e incluso piensan que hubiese sido mejor elegir algo de Calderón o Rojas para evitar los silbos. Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras completas** (México: Porrúa, 1985).

11 Ver también "Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda: Dos voces americanas en defensa de la mujer" de Georgina Sabat de Rivers, **Homenaje a Gertrudis G. de Avellaneda** (Miami: Universal, 1981) 99-110. De Susan Kirkpatrick, **Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain 1835-1850**. (Berkeley: University of California Press, 1989).

12 Vale aclarar, sin embargo, que así denominó la autora a su obra porque sus personajes son los marginados de la sociedad.

13 Peter Roster declara el cambio en términos un tanto diferentes: "Hablando muy a vuelo de pájaro, podemos describir su trayectoria como una que va desde la pasiva aquiescencia de la víctima-cómplice a la toma de conciencia de su estado enfermizo y finalmente hasta la lúcida rebelión..." "Griselda Gambaro: De la voz pasiva al verbo activo," **En busca** (43).

14 Por cuanto se justificó bajo la idea de que no tenían conexión con la realidad y al mismo tiempo se censuraban por el mismo motivo. La autora misma se niega a calificar sus obras de absurdas y las refiere más bien al Grotesco criollo: "La mezcla de lo patético y lo trágico y lo tragicómico" **En busca** 72.

15 Wandor cataloga este tipo de teatro como femenino socialista en el que la meta es desbaratar la estructura que reprime *todo ser humano*. Michelene Wandor, "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama." **Theatre Journal** 38 (1986): 154-63.

16 En sus palabras: "Es un teatro implícito que exige un proceso deductivo por parte del espectador ... la acción dramática se centra en el juego, sin intención didáctica ni fin utilitario; si estos aparecen son incidentales." **Teatro experimental** ... (193). Para una definición de teatro dentro de teatro, usa la dada por Robert Nelson: "imitation of an event through the dialogue and action of impersonated characters occurring within and not suspending the action of just another imitation" (15).

17 En una entrevista telefónica con la autora de este estudio. 15 de Abril de 1990.

18 Entre ellas señala: acción y personajes fragmentados, algunos simbólicos; diálogo "que no sigue una secuencia lógica, lenguaje crudo, de crítica al igual que otro "cargado de

bellas imágenes poéticas; es un teatro que se ha valido de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, y el existencialismo. **Teatro de Vanguardia** (Lexington: D.C. Heath & Co., 1975) 3.

19 Umpierre hace un comentario sobre la costumbre de llamar "nena" a la mujer en Puerto Rico. Señala que la presencia de las nenas al final de la obra para anunciar que la obra ha concluido indica lo que ocurre tradicionalmente cuando la mujer es la nena de su padre, luego de su novio y finalmente de su esposo. "Inversiones ..." 11.

Obras Citadas

Ahern, Maureen. "Rosario Castellanos." **Latin America Writers**. Ed. Carlos A. Sole y Ma. Isabel Abreu. 2 (1989): 1295-1302.

Betsko, Kathleen y Rachel Koenig, eds. **Interviews With Contemporary Women Playwrights**. New York: Beech Tree Books, 1987. 184-199.

Bockus Aponte, Barbara. "Estrategias dramáticas del feminismo en **El Eterno Femenino** de Rosario Castellanos." **Latin American Theater Review** 20 (1987). 49-58.

Boling, Becky. "From Pin-Ups to Striptease in Gambaro's *El despojamiento*." **Latin American Theatre Review** (1987): 59-65.

Brown, Janet. **Feminist Drama: Definition and Critical Analysis**. New Jersey: Scarecrow Press, 1979.

Burke, Kenneth. **The Philosophy of Literary Form**. New York: Vintage Books, 1961.

Casas, Myrna. **Teatro de Vanguardia**. Massachusetts: D.C. Heath and Co., 1975.

---. **Tres obras de Myrna Casas: Cristal roto en el tiempo, Tres, La Trampa**. Puerto Rico: Edil, 1987.

---. **Eugenia Victoria Herrera y Absurdos en soledad**. San Juan: Cordillera, 1964.

Castellanos, Rosario. **El eterno femenino**. México: Fondo de cultura económica. 1975.

Correas de Zapata, Celia. "Escritoras Latinoamericanas: Sus publicaciones en el contexto del poder," **Revista Iberoamericana** 132-3 (1985): 591-603.

---. **Obras completas**. México: Porrúa, 1985.

Cypess, Sandra M. "La dramaturgia femenina y su contexto socio-cultural." **Latin American Theater Review** 13 (1980): 17-21.

---. "I, Too, speak: "Female Discourse in Carballido's Plays," **Latin American Theater Review** 18 (1984): 45-52.

---. "Women Dramatists of Puerto Rico" **Revista/Review Interamericana** IX (1979): 29-38.

---. "The plays of Griselda Gambaro." **Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre**. Eds. Leon F. Lyday and George B. Woodyard. Austin: University of Texas Press, 1976: 5-109.

De Beauvoir, Simone. **The Second Sex**. Trans. H.M. Parshely. New York: Alfred A. Knopf, 1970.

De la Cruz, Sor Juana. **Respuesta a Sor Filotea de la Cruz**. Barcelona: Laertes, 1979.

Eidelberg, Nora **Teatro experimental Hispanoamericano: 1960-1980 La realidad social como manipulación**. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

Feiman, Gloria Waldman. "Three Female Playwrights Explore Contemporary Latin American Reality: Myrna Casas, Griselda Gambaro, Luisa Josefina Hernández." **Latin American Women Writers**. Pittsburgh: Carnegie Mellon University, 1977 74-83.

Feral, Jossete. "Writing and Displacement: Women in Theatre." Trad. Barbara Kerslake. **Modern Drama** 27 (1984): 549-563.

Gambaro, Griselda. "Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina" **Latin American Theater Review** 13 (1980): 63-67.

---. "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura," **Revista Iberoamericana** 132-3 (1985): 471-473.

---. *El despojamiento*. **Tramoya** 21-22 (1981): 119-127.

---. *El campo*. **El teatro argentino** 15 Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 69-120.

---. *La malasangre*. **Teatro** 1 Argentina: la Flor, 1984.

García del Toro, Antonio. "Myrna Casas y su teatro." Introducción. **Tres obras de Myrna Casa**. Madrid: Playor, 1987. 1-4.

Hiriart, Rosario. "America's first feminist," **Americas** 25 (1973): 2-7.

Holzappel, Tamara. "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd." **Latin American Theatre Review** 4 (1970): 5-11.

Knowles, John K. "Luisa J. Hernández: The Labyrinth of Form" **Dramatists in Revolt**. Eds. Lyday and Woodyard. Texas Press 1976. 133-145.

---. **Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama**. Trad., Antonio Argudín. Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

Laughlin, Karen L. "The Language of Cruelty: Dialogue Strategies and the Spectator in Gambaro's *El desatino* and Pinter's *The Birthday Party*." **Latin American Theatre Review** 19 (1986): 11-19.

Luzuriaga, Gerardo y Richard Reeve, eds. **Los clásicos del teatro Hispanoamericano**. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Magna, Antonio Esquivel. Introducción. **Teatro mexicano del siglo XX**. México: Fondo de cultura económica, 1970 1-9.

Mata-Kolster, Elba. "Gertrudis Gómez de Avellaneda." **Latin American Writers**. Carlos A. Solé y Ma. Isabel Abreu, eds. 1 (1989): 175-180.

Mendez Faith, Teresa. "Sobre el uso y abuso del poder en la producción dramática de Griselda Gambaro." **Revista Iberoamericana** 132-3 (1985): 830-841.

Miller, Yvette y Charles M. Tatum, eds. **Latin American Women Writers: Yesterday and Today**. Pittsburgh: The Review, 1977.

Muncy, Michelle. "Entrevista con Luisa Josefina Hernández." **Latin American Theatre Review** 9 (1976): 69-77.

Nigro, Kirsten F. "Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro." **En busca de una imagen**. Ottawa: Girol 1989. 65-73.

Noglia, Erminio G. **Aspectos del teatro moderno hispanoamericano**. Bogotá: Stella, 1975.

Oliver, William I. Introducción. **Voices of Change in the Spanish American Theater**. Austin: University of Texas, 1971. (i-xviii).

Ortega y Gasset, Jose. "Idea del teatro," **Obras completas de Jose Ortega y Gasset VII** Madrid: Alianza 1983. 443-471.

Pelayo García, Laureano. Presentación. **Fiesta en el río**, Josefina Plá. Asunción: Siglo Veintiuno, 1977. 2-9.

Pellettini, Osvaldo. "El teatro Argentino Actual (1960-1987)." **Cuadernos Hispanoamericanos** 459 (1988): 158-167.

Picon, Evelyn Garfield. **Women's Voices from Latin America: Interviews with Six Contemporary Authors**. Detroit: Wayne State University Press, 1985.

---. "Griselda Gambafo." **Latin American Writers** 2 (1989): 1323-1328.

---. "Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El Campo* de Griselda Gambaro." **Latin American Theatre Review** 13 (1980): 95-101.

---. *Historia de un número. Teatro breve hispanoamericano*. Ed. Carlos Solórzano. Madrid: Aguilar, 1967. 139-158.

Rizk, J. Beatriz. **El nuevo teatro hispanoamericano**. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

Rodriguez, Teresa B. "Entrevista con Luisa Josefina Hernández" **Chasqui** 16 (1987): 77-82.

Russ, Joanna. **How to Suppress Women's Writing**. Austin: University of Texas Press, 1983.

Sabat, Georgina, "Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda: Dos voces americanas en defensa de la mujer," **Homenaje a Gertrudis G. de Avellaneda**. Miami: Universal, (1981): 99-110.

Sayers, Margaret Peden. "Greek Myth in Mexican Theater," **Modern Drama** 3 (1969): 221-230.

Showalter, Elaine. **A Literature of their own: British Women Novelists from Brönte to Lessing**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Solé, Carlos A. y Maria Isabel Abreu, eds. **Latin American Writers** 3 Vols. New York: Charles Scribners Sons, 1989.

Solórzano, Carlos. **El teatro latinoamericano en el siglo XX**. México: Pormaca, SA. 1964.

Umpierre, Luz Maria. "Inversiones, niveles y participacion en Absurdos en soledad de Myrna Casas." **Latin American Theater Review** 17 (1983): 3-13.

Villegas, Juan. **Interpretación y Análisis del texto dramático**. Ottawa: Girol, 1982.

Woodyard, George W. "The Theatre of the Absurd in Spanish America." **Comparative Drama** 3 (1969): 183-191.

© Copyright to this work is retained by the author[s]. Permission is granted for the noncommercial reproduction of the complete work for educational or research purposes.
