

EXPERIMENTACIÓ EN LA FORMA DRAMÀTICA DE L'ESCRITURA FEMINISTA

Per LINDA FITZSIMMONS

Universitat de Bristol (Anglaterra)

Traducció: Núria Salvat

Si he de fer referència al que entenc per *recents desenvolupaments en la forma experimental del teatre feminista britànic*, m'he de centrar en tres àrees: desenvolupaments en l'experimentació del treball no verbal, el teatre al peu de la lletra i els espectacles autobiogràfics. En cada cas hauré de posar exemples d'escriptores i artistes particulars i explicaré què considero significatiu o interessant en el seu treball. Em refereixo explícitament al treball teatral feminista britànic. Així doncs, les meves afirmacions sobre el feminisme i el teatre intenten únicament ser reflexions de la situació a la Gran Bretanya.

M'agradaria començar fent atenció al títol del simpòsium i a la reflexió que proposo a continuació: "L'escriptura de dones" està, evidentment, escrita per dones. Afirmar que hi ha quelcom de distintiu en aquesta escriptura, quelcom necessàriament comú, pel fet d'estar escrita per dones, seria prendre una posició essencialista, que repudiaria. Seria com dir que el cos de la dona determina la manera de pensar, la manera de sentir, la manera d'escriure, la manera com estructura les obres i les formes dramàtiques que utilitza. Tot i que vull distanciar-me d'aquesta postura, que trobo inherentment reaccionària —qualsevol apel·lació a la natura com a causant del comportament o del sistema social, polític i cultural es transforma ràpidament en insistència per la impossibilitat de portar a terme un canvi—, voldria, juntament amb Simone de Beauvoir, reconèixer que hi ha alguns aspectes en què la *situació* més que l'*essència* de la feminitat produeix comportaments, sentiments, pensaments particulars i, en conseqüència, possibilita diferents maneres d'escriure i d'estructurar mentre s'escriu. La primera posició, que definiria com a determinista biològicament, necessita reivindicar que l'escriptura de dones de cultures diverses mostra similituds culturals i temporals. La segona posició es basa en el materialisme cultural. Reconeix que el treball que produïm és modelat pels factors materials: per la nostra posició econòmica, pel racisme, per la nostra educació, per la nostra classe social, pel nostre gènere i per les maneres com els nostres sistemes socials reproduïxen i estructuren el nostre gènere. El fet de reconèixer que les dones, dins del seu grup cultural, tenen experiències afins que poden reflectir-se en els seus escrits, emfatitza la construcció del gènere i no les lleis biològiques.

El fet d'utilitzar més el posicionament que l'essència fa que el reconeixement de la feminitat passi de ser una posició política reaccionària, a ser una posició radical. Aquesta transformació és el que valida el fet de llegir el

treball fet per dones que no es denominen *feministes*, tractant-se, però, de treballs feministes.

El que entenc per *escriptura feminista* és un treball que es compromet políticament a portar a terme canvis en les posicions relatives dels gèneres. Jo crec que el feminisme és una política que reconeix la dona i l'home, en una societat determinada, en posicions diferents de poder; a la dona, com a classe, no se li ha assignat el mateix estatus que a l'home; reconeix que això és incorrecte i treballa cap a la normalització d'aquesta situació. Les anàlisis i les tàctiques utilitzades per aconseguir aquest canvi seran diferents segons la cultura, la geografia i la història. Això es aplicable al teatre feminista i a les altres esferes de l'activitat cultural i ideològica. Intento aquí fer referència al treball que considero feminista basant-me en la manera que reflecteix, es relaciona i contribueix al debat feminista.

Si donem per fet que el teatre feminista és un teatre polític, que està compromès amb el debat polític, que tindrà un efecte clar sobre la teoria i la pràctica, és fàcil d'entendre que els mètodes de treball de Brecht hi hagin tingut una forta influència. La forma que va adoptar el seu treball, els mitjans que va utilitzar per insistir en la necessitat de veure el que és familiar com si fos desconegut, el que aparentment és natural com si fos construït, s'ha adaptat perfectament a la pràctica d'un teatre que pretén exposar les maneres de viure dels nostres gèneres com a construïdes/determinades. Caryl Churchill, encara ara la més famosa i exitosa dramaturga feminista britànica, ha utilitzat fermament els seus mètodes i, sobretot, els seus objectius. El treball de Churchill mai no és obvi —encaixa les seves reflexions en l'acció, els personatges en el diàleg acuradament refinat, que, sobre paper, sembla poc dens, però realment porta un gran pes de significat—. Darrerament ha introduït un nou element a la seva feina. A *Mouthful of Birds* (Bocada d'ocells)¹ (1986), escrita amb David Lan, va començar a experimentar amb diferents formes (per exemple, va introduir la dansa en el seu treball). En aquesta obra, hi va començar a establir una relació de col·laboració laboral amb el coreògraf Ian Spink, amb qui ha treballat més tard en altres obres: *Fugue* (Fuga), una representació de dansa per a la televisió, *Lives of the Great Poisoners* (Les vides dels grans enverinadors)² (1991), *The Skriker* (El vaguista)³ (1994) i *Hotel*⁴ (1997). Totes aquestes obres empen la dansa com a forma d'expressió per damunt de les paraules. La dansa comença en el moment que hi manquen les paraules. Pel fet d'usar la dansa d'aquesta manera, aquesta obra pren un compromís amb la idea que el llenguatge és una construcció patriarcal que exclou la possibilitat d'expressar el sexe femení d'una manera semblant a la que observem en altres peces de teatre feminista britànic, per exemple, a l'obra de Timberlake Wertenbaker *The Love of the Nightingale* (L'amor del russinyol)⁵ (1989). El sexe femení, construït com l'*altre*, roman fora del llenguatge.

A *Mouthful of Birds* (que té com a rerefons narratiu la història d'Eurípides, *Les Bacants*) la dansa s'usa per expressar els moments d'alegria extrema i de "plaer físic sever". La Fruit Ballet, per exemple, "emfatitza els plaers sensuals del menjar i el terror a ésser destruït", encara que no se'n par-

la mai a l'obra, d'aquests plaers i terrors experimentats per les dones. Tal com diu Elin Diamond: "La transformació dels *personatges en ballarins* suggereix un intent de ficar l'orifici en el que és artificial, de sobrepassar la repressió del sistema repressiu."⁶

El que és repressiu en el sistema representacional és la logocentricitat definidament masculina. Allò que se suggereix és que la violència femenina i el plaer sexual es troben fora de la llei del pare i consegüentment no poden expressar-se mitjançant el llenguatge construït patriarcalment. El llenguatge del cos de la dona i el cos de l'home transgressor (a Dionís) parla en lloc de l'altre. Churchill, Lan i Spink utilitzen la dansa per articular l'experiència extasiada només de les dones, de les Bacants a la muntanya. Quan les paraules dels homes fallen, llavors el cos de la dona parla.

Aquest interès per les formes no textuales apareix no només al treball de Churchill, sinó que ha tingut un desenvolupament important en altres treballs feministes britànics dels anys més recents. Això prové, segons la meua opinió, de les dones entrenades en la dansa que refusen la forma geràrquica i patriarcal del ballet tradicional occidental i la dansa moderna. Ballarines i coreògrafes, com ara Emlyn Claid i Siobhan Davies, intenten fer servir el seu art per donar forma a la possibilitat de canvi utilitzant el cos de la dona i el seu moviment. Tot això fa que atenguem a la presència corporal a l'escenari. Aquesta atenció prové també d'un desenvolupament en paral·lel dels treballs teòrics sobre el cos i els seus significats. Així com de l'interès "semiòtic" de Julia Kristeva, dels escrits d'Hélène Cixous i la seva adjuració envers les dones a *The Laugh of the Medusa* (El riure de la medusa): "Escriu sobre tu mateixa. El teu cos ha de ser escoltat... Pel fet d'escriure sobre si mateixes, les dones retornaran al seu cos, el qual els havia estat confiscat i que s'ha convertit en un estrany misteriós que es manifesta. Si censureu el cos, censureu a la vegada la respiració i la paraula."⁷

Tot això va fer que la majoria d'artistes investiguessin el significat de tot això i exploressin de quina manera la representació viva podia donar-nos una percepció particular de les possibilitats d'una expressió exclusivament femenina.

Una escriptora, el treball de la qual pot ser interpretat com a una combinació d'una aproximació brechtiana a les maneres de convertir el que és familiar en estrany i una aproximació física a donar cos a les idees, és Naomi Wallace (escriptora americana resident a la Gran Bretanya). D'alguna manera la seva escriptura pot ser considerada un model per la noció que té Cixous del que és ser escriptora d'*écriture féminine* que, com ella mateixa afirma, "materialitza carnalment el que pensa, transmet el significat amb el seu cos".⁸ Wallace, sobretot a *One Flea Spare* (Una puça sobrerera)⁹ i a *Slaughter City* (La ciutat de les matances),¹⁰ escriu el que Helen Pounor descriu com "un teatre corporal en el qual la presència física dels cossos i la materialitat dels objectes treu un gran partit a l'escenari. [El seu treball demana] que confrontem la carn".¹¹ A l'epíleg de *One Flea Spare*, Wallace escriu: "En el procés de reinventar la sensualitat i el poder del cos i en el fet de ser conscient que el cos està

socialitzat en termes de classe i gènere —de com la seva situació individual és interdependent amb els altres cossos— podem començar a imaginar-nos diferentment a nosaltres mateixos i als altres, en un món de segregació en augment i de capitalisme global."¹²

La prosa de Wallace és escriure teatre, el treball verbal i físic del qual posa en conjunció i en juxtaposició ambdós treballs i on el que és físic transporta el pes del significat de les paraules amb les quals es comença a comprometre. Més enllà encara, fa això mentre treballa conseqüentment amb l'essència de la lluita feminista: la lluita contra el sexisme, el racisme i el capitalisme.

Un aspecte que va més enllà d'aquesta investigació de les maneres d'explorar l'especificitat de la feminitat a l'escenari ha estat el camp de la representació biogràfica i autobiogràfica. Molts treballs s'han realitzat en els anys recents basant-se en escrits biogràfics i autobiogràfics feministes, i investigant com eren i com difereixen de la pràctica de l'escriptura autobiogràfica patriarcal. Liz Stanley ha definit la pràctica de l'escriptura biogràfica patriarcal com "proporcionar als lectors unes vides exemplars... Aquestes vides són lineals, cronològiques, progressives, acumulatives i individualistes, i segueixen convencions narratives altament particulars".¹³ En desenvolupar aquesta afirmació crítica, Angela John descriu la pràctica biogràfica feminista com la producció "d'imatges calidoscòpiques que reconstrueixen, mitjançant el bricolatge o el procés de construir, una imatge en parts, en lloc de seguir una narrativa unitària i seqüencial des del naixement fins a la mort".¹⁴ Hi ha hagut, també, un allunyament de l'enregistrament únic de vides de dones famoses, i s'ha cercat la validació de les vides de dones corrents, les proeses de les quals no són generalment reconegudes com a significants, encara que, d'altra banda, són molt representatives de la majoria de nosaltres. Carolyn Heilbrun escriu: "Les dones excepcionals són les presoneres comandants de les dones no excepcionals, les quals proven simultàniament que qualsevol dona podria fer-ho i asseguruen, en la seva singularitat davant els homes, que cap altra dona podria fer-ho."¹⁵

En el procés d'escoltar i validar l'ésser femení, les històries de vides reals han estat, durant molt temps, un aspecte important de la pràctica feminista, particularment en els projectes basats en la història transmesa per llenguatge oral per recol·lectar les manifestacions de les experiències de les dones i facilitar-los-les.

Una de les maneres com aquest treball biogràfic es tradueix en teatre és mitjançant el *verbatim teatre* (teatre al peu de la lletra), el qual ens permet escoltar les veus de les dones prèviament silenciades pel seu gènere i classe. En aquest teatre, les paraules de les dones entrevistades en una diversitat de contextos són repetides i se'ls dóna forma en una representació dramàtica i parlada per uns actors que no atenten contra la impersonalitat de l'orador original, però que únicament representen les seves paraules i sentiments. Així era una obra que desenvolupàrem els meus alumnes i jo fa dos anys, *Zero Tolerance* (Tolerància zero)¹⁶, i que es representà a la inauguració d'una conferència sobre violència contra la dona. Per a aquesta obra, vam editar trans-

cripcions d'entrevistes en què dones que havien patit experiències domèstiques violentes parlaven del que havien sofert. El text s'intercalava amb una narrativa i uns comentaris que proporcionaven un context polític a les experiències personals, en termes de poder masculí. Cada vegada que la narradora deixava de parlar, totes les altres dones, simultàniament, començaven a parlar. La narradora tenia un micròfon que posava davant de cada dona, per torns, ja que, com que totes parlaven a la vegada, el públic podia escoltar únicament fragments del que estaven dient. La nostra intenció era representar la manera com les dones que parlen sobre la violència domèstica han estat silenciades i el fet que quan parlen no són escoltades. En aquest cas, no es tractava de cercar una manera de substituir les paraules, sinó que volíem que les paraules de les dones portessin tot el pes; trobarem que aquesta acció era irrepresentable. Sabíem que aquesta absència a l'escenari crearia la presència en públic.

S'ha patit un desenvolupament paral·lel: les representacions autobiogràfiques són més aviat treballs en solitari (hi ha, evidentment, motius fonamentalment econòmics per a la proliferació d'espectacles d'una sola dona). En el pitjor dels casos, el treball pot ser autoindulgent i, lamentablement, no teatral. Més que drama, pot semblar fàcilment una explicació d'una història, la carència de distància entre l'escriptora, l'actriu i el subjecte, podria produir una manca d'atenció de l'estructura dramàtica, una insistència de dir més que de mostrar i una ineptitud d'impedir de fer al públic cap treball. Una bona part de l'èxit del bon teatre és el joc intel·lectual que s'ofereix al públic, de manera que se'l permeti fer deduccions del material que se li està donant, dels trossos de la història que van unint, dels personatges i dels significats més profunds. Al treball a què ens referim, cada detall no té prou crèdit ni per al teatre ni per al públic. És fa molt difícil, també, trobar una distància crítica del treball, ja que la proximitat personal de l'escriptora/actriu fa que sigui impossible poder criticar el treball sense criticar la persona; i es fa difícil criticar la forma sense semblar irrespectuós sobre l'experiència de l'escriptora. En el millor dels casos, però, el treball autobiogràfic pot portar una completa convicció, ja que es representa la idenitat de l'actriu en el treball, i l'actriu troba maneres per expressar la seva vida amb formes que connecta amb experiències semblants a les del públic. Anant bé, també produeix un diàleg intern entre la paraula i la imatge o acció, que ressona dins el públic, tal com succeeix en el treball de Bobby Baker.

El treball representatiu de Baker és el més autobiogràfic que conec, encara que més que explicar episodis de la seva vida, els personifica en accions per tal de produir art, el qual és definit per Griselda Pollock com "la transformació del que és material —social, físic, psíquic— en una forma on alterna fets que ens són familiars amb el que coneixerem com a diferent".¹⁷ Baker tracta d'una cosa que és molt familiar per a bona part del públic femení: la vida domèstica i la maternitat. A *Kitchen Show* (El xou de la cuina)¹⁸ i a *Drawing on a Mother's Experience* (Inspirant-nos en l'experiència maternal)¹⁹, particularment, se centra en moments i accions de la vida domèstica insignificants i privats, els quals produeixen en els membres femenins del públic no

tant un sentiment d'identificació amb el personatge, sinó, més aviat, un sentiment més íntim de reconeixement i familiarització amb les accions i els sentiments de la seva vida domèstica. El procés d'aquest treball autobiogràfic —ja que, artísticament parlant, arriba mitjançant una simple narració d'esdeveniments reals personals— demana una resposta autobiogràfica en el públic. Quan veig aquestes obres, recordo que jo sóc jo, i que el treball em dóna validesa gràcies al fet que el reconeixem públicament i artísticament i que fem atenció i compartim aquests moments domèstics insignificants i privats. Juntament amb Baker, penso que no és una necessitat veure'm a mi mateixa a l'escenari; més aviat és una necessitat de tenir un munt de vides de dones reconegudes, compartides i celebrades. La celebració prové, en gran part, de la insistència que el treball domèstic de la dona és un subjecte de gran valor per a l'art: ella ennobleix totes dues pel seu procés i pràctica artística.

Kitchen Show la va representar primer a la seva cuina i després ho va fer per tot el país en cuines que "manllevava" per a aquest propòsit. L'obra té tretze accions que representava —totes elles moments de la vida domèstica— i que personificava amb una "marca" que ella, d'alguna manera, connectava amb la seva persona. Per exemple, ella "marca" el ritual de fer te o cafè per a les visites mitjançant l'acció d'envenar-se la seva mà fent la postura que adopta la mà quan se serveixen les tasses; "marca" l'acció d'endreçar un calaix de la cuina lligant els estris del calaix amb una corda que després es lliga al voltant del coll. Així aconseguim que posem la nostra atenció en aquests moments, tot realitzant-los, fent que ens hi fixem, fent-los remarcables. Al final, a la tretzena acció, veiem la imatge d'una dona lligada, sobrecarregada, restringida i dominada per totes aquestes marques —per les marques deixades en el cos d'una dona per les necessitats que comporta assumir el seu paper social, i pel fet que aquest paper social no és valorat—. Simultàniament és una imatge de burla i celebració, i de limitació i derrota. Tot això també ho observem a *Drawing on a Mother's Experience*. En aquesta obra, Baker fa la representació utilitzant menjar sobre un llarg llençol blanc, estirat sobre el terra. Cada peça de menjar que utilitza connecta i representa un moment dels primers dies de la vida dels seus dos fills. Baker parla de com, els vuit primers anys dels seus fills, no va fer cap treball artístic. L'obra és la primera que va fer després del període de recés i silenci. A mida que l'obra avança, el llençol es torna més marcat amb el menjar, i amb això, simbòlicament amb els esdeveniments. Llavors tamisa amb farina damunt tot el parament, obliterated-lo. El treball d'una dona, tant el domèstic com l'artístic, es torna invisible. No s'hi para atenció. És com si el treball, l'esforç, el guany no s'hagués assolit. Llavors s'enrotlla amb el llençol, s'hi abriga, i les marques fetes pel menjar comencen a aparèixer. Veiem que el seu cos porta les marques dels anys dedicats a la cura del nen i, novament, se'ns convida a compartir aquests moments de celebració i lamentació i a veure que la seva autobiografia esdevé la nostra biografia. En el procés de reconèixer-la, ens reconeixem nosaltres mateixes. Baker ha dit del seu treball (en la conversa amb Justine Themen, l'any 1993): "És com si representessis una cosa en benefici d'altra gent, i com si parlessis sobre coses que volen es-

coltar... Totes aquestes fraccions de moments, de fet, reflecteixen fets i, si dirigeixes aquests moments insignificants, pots, al cap i a la fi, canviar la història del món."²⁰

Un dels efectes del treball autobiogràfic és produir una certa curiositat, gairebé una coïssor, en els crítics i l'audiència. Un exemple particular d'això s'observa en el treball de Claire Dowie, que descriu el que fa com a teatre d'improvisació, apunt de la comèdia d'improvisació. En la majoria dels casos representa monòlegs en què simplement es dirigeix al públic, ens explica històries en un estil aparentment improvisat i sense assajar i es presenta com una actriu imperfecta. Però de fet, els xous estan escrits i assajats meticulosament, i la manera acurada com l'escriptura i la interpretació estan calculades produeix un estil improvisat, "veritable" i íntim. Com a resultat, els crítics constantment assumeixen que la seva feina és estrictament i enterament autobiogràfica. En una de les seves obres, *Leaking from Every Orifice* (Gotejant des de cada orifici),²¹ monòleg sobre la maternitat, connecta d'una manera interessant amb el plantejament de Bobby Baker, es pot llegir sota la llum de l'escriptura de Kristeva, particularment sota la llum de *Powers of Horror* (Els poders de l'horror)²², sobre la vilesa de les construccions del significat de la maternitat. En la recepció de l'obra, però, predomina l'especulació sobre quantes de les anècdotes que explica en el xou li han passat veritablement, a ella. El que es planteja, sobretot, és si ens estem trobant amb la persona real. En aquest sentit la creativitat del treball és denigrada. La feina arriba a importar menys que els comentaris que comporta.

Hem suggerit que l'experimentació de la forma més interessant de l'escriptura de teatre feminista britànic recau actualment en les àrees d'escriptura al peu de la lletra i autobiogràfica, particularment quan les escriptores/actrius cerquen maneres de presentar teatralment les seves experiències, més que no pas la simple recerca d'una forma de narració d'una història; també en la investigació del treball i els significats alternatius de l'expressió a fora i a sota del llenguatge parlat, centrant-se en el cos de la dona i en la representació del seu ésser. En alguna feina estranya, sobretot de Naomi Wallace, hi ha una interconnexió entre el que és verbal i el que és visual, de manera que porta l'argument endavant, que completa la funció del teatre feminista: ens ajuda a trobar la manera de canviar els nostres mons.

NOTES

1. CHURCHILL, Caryl.; LAN D. *A Mouthful of Birds*. Londres: Methuen, 1986.
2. CHURCHILL, Caryl. *Lives of the Great Poisoners*. Londres: Methuen, 1993.
3. CHURCHILL, Caryl. *The Skriker*.
4. CHURCHILL, Caryl. *Hotel*. Londres: Nick Hern Books, 1997.
5. WERTENBAKER, Timberlake. *The Love of the Nightingale*. Londres: Faber, 1989.
6. DIAMOND, Elin. "(In)Visible Bodies in Churchill's Theater", *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: Lynda Hart; University of Michigan Press, 1989. P. 274.

7. CIXOUS, Hélène. "The Laught of the Medusa" a *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks i Isabelle de Courtivron. Brighton: Harvester, 1981. P. 250.
8. CIXOUS, Hélène. "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays" a *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Ed. Catherine Belsey i Jane Moore. Basingstoke: Macmillan, 1989. P. 110
9. WALLACE, Naomi. *One Flea Spare a Bush Theatre Plays*. Londres: Faber, 1996.
10. WALLACE, Naomi. *Slaughter City*. Londres: Faber, 1996.
11. POYNOR Helen . "Word Made Flesh : Theatrical Image and Action". Assaig no publicat, 1997.
12. WALLACE, Naomi. *One Flea Spare*. P. 344-5.
13. STANLEY, Liz. *The Auto/biographical I: the Teory and Practice of Feminist Auto/biografy*. Manchester: Manchester University Press, 1992. P. 8.
14. V. JOHN, Angela. *Elizabeth Robins: Staging a Life, 1862-1952*. Londres: Routledge, 1995. P. 5.
15. HEILBRUN, Carolyn. *Writing a Woman's Life*. New York: Ballantinem, 1988. P. 81.
16. FITZSIMMONS, Linda; BASIOUNY, Dalia; BURNS, Helen; GEARON, Hailey; HOWARD, Susannah; RAINE, Amanda; STROUD, Ruth. *Zero Tolerance*. 1995. No publicada.
17. POLLOCK, Griselda. "Kitchen Show: a Reading" a BAKER Bobby. *Kitchen Show: One Dozen Kitchen Actions Made Public*. Londres: Artsadmin, 1991. P. 2.
18. BAKER, Bobby. *Kitchen Show: One Dozen Kitchen Actions Made Public*. Londres: Artsadmin, 1991.
19. BAKER, Bobby. *Drawing on a Mother's Experience*. 1988. No publicat.
20. THEMEN, Justine. *Women's Autobiographical Performance*. Tesi no publicada. Warwick University, 1993.
21. DOWIE, Claire. *Leaking from Every Orifice a "Why is John Lennon Wearing a Skirt?" and Other Stand-Up Theatre Plays*. Londres: Methuen, 1996.
22. KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Trans.: Leon S. Roudiez. Nova York: Columbia University Press, 1982. P. 25