

Estrategias dramáticas brechtianas en las obras *Cloud Nine* y *Top Girls* de Caryl Churchill.

El extrañamiento en Betty de *Cloud Nine* y en Marlene de *Top Girls*

Silvana PÉREZ MEIX

silvanaperezmeix@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Silvana Pérez Meix es graduada en Dramaturgia y Dirección de Escena por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, posee el Màster en Estudis Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona y del Institut del Teatre. Compagina su tarea como directora de escena y dramaturga en la compañía Poka yoke Teatro con la escritura dramática. Ha publicado textos dramáticos como MAD-JFK-MAD (Revista Teatro mínimo, Ed. RESAD.), *Melisa, una comedia triste* (Ed. Fundamentos.), *La Maraña, drama paranormal* (Ed. Fundamentos.) y *Asat en el jardín de las mujeres* (Metec Alegre Edizioni).

Resumen

Este trabajo se centra en el análisis de los textos teatrales *Cloud Nine* (1979) y *Top Girls* (1982) y los sobrepone a la teoría del extrañamiento de Bertolt Brecht.

Una de las metas de este trabajo es el de estudiar ambas obras y pormenorizar el uso que hace la autora de los dispositivos de extrañamiento con el fin de exponer las desigualdades de género. Es por ello por lo que primeramente se reseñará someramente el uso que se ha hecho del extrañamiento dentro del teatro feminista y alguno de los motivos para la conjunción entre el teatro feminista y el extrañamiento.

Una segunda fase del trabajo enumerará los dispositivos de extrañamiento aplicados a dos personajes femeninos de sendas obras. Los personajes son Betty en *Cloud Nine* y Marlene en *Top Girls*. Churchill utiliza en ambas mujeres el intercambio de roles a modo de dispositivo de extrañamiento. La tarea posterior tratará de dilucidar la idoneidad del uso de los dispositivos brechtianos en las dos obras de Caryl Churchill mediante la comparación de ambas obras y los elementos brechtianos en los ya mencionados personajes femeninos.

Finalmente, la comparación muestra la evolución en el uso de los dispositivos y su adaptación y desarrollo a las diferentes épocas de la autora, con lo que los propios textos de Churchill empatarían con la idea que formuló Bertolt Brecht que afirma que cada público requiere su propia forma teatral y que le llevó a dilucidar su teatro épico en confrontación con el teatro dramático aristotélico.

Palabras clave: Caryl Churchill, teatro feminista, *Top Girls*, *Cloud Nine*, Bertold Brecht, extrañamiento

Silvana PÉREZ MEIX

Estrategias dramáticas brechtianas en las obras *Cloud Nine* y *Top Girls* de Caryl Churchill.

El extrañamiento en Betty de *Cloud Nine* y en Marlene de *Top Girls*

Bertolt Brecht en el teatro feminista

Una reproducció distanciadora és aquella que permet identificar sens dubte l'objecte, però que alhora el fa aparèixer com estrany.

Brecht, 1949, traducción 1988: 28

En las sociedades capitalistas, existen una serie de sistemas de opresión que actúan a distintos niveles. En los sistemas de 'representación' —tales como el teatro—, y acercándonos al contexto del género, el funcionamiento de los mismos tiene como objetivo el crear el constructo 'Mujer'. Uno de los objetivos de la práctica teatral feminista será, por lo tanto, mostrar y deconstruir el citado constructo, subvertir y desafiar la masculinidad implícita en el mismo y reivindicar una posición de sujeto para ella.

Monforte, 2005: 12

Bertolt Brecht se aleja de la forma teatral dramática porque con ella se ve incapaz de crear un teatro transformador, un nuevo teatro político que invite al público a la reflexión. Para Brecht, la forma dramática sumergía al espectador en una ilusión, en un «todo» que se explicaba por sí mismo imposibilitando la difusión de sus ideas y la reflexión en el espectador.

Este modelo de teatro lineal, discípulo de las ideas de Aristóteles, se empieza a romper a principios del siglo XX con las diferentes vanguardias teatrales. La ruptura de lo clásico y de la linealidad fabular será la base del teatro contemporáneo y servirá también para afianzar una nueva poética teatral feminista.

Si el feminismo desafía el *statu quo* heteropatriarcal y persigue poner en valor a la mujer y su experiencia en la sociedad, a su vez el teatro feminista de discurso más reivindicativo se sirve de la ya mencionada forma teatral épica de Brecht por su carácter rompedor y por la fractura que dibuja con respecto al teatro clásico. De este modo, es comprensible que un teatro que quiere poner en evidencia la injusticia de género adopte fórmulas de poéticas que han tratado de romper con lo establecido.

La lectura de la teoría de Brecht desde un punto de vista feminista supone una paradoja, ya que, por un lado, los textos teatrales de Bertolt Brecht están cargados de «mirada masculina»¹ y, por otro, encontramos que sus escritos teóricos aportan herramientas valiosas para la creación teatral que demanda igualdad para las mujeres. Asimismo, dichas herramientas ciertamente son provechosas para el conjunto del teatro reivindicativo. (Diamond, 1996: 121)

Igualmente, el extrañamiento puede ser un gran aliado para la representación en escena del género como constructo social, histórico y cultural. Atribuimos al género una serie de comportamientos, gestualidad, apariencia, ideas o formas de expresión que nos ayudan a reconocer la identidad masculina o femenina. La diferenciación de un género u otro proyecta la sociedad, la cultura y la política de ese momento. A pesar de ser un constructo, tendemos a pensar que el género es algo natural e inalienable puesto que lo relacionamos con el sexo biológico.

El estudio de las dos obras nos muestra como Caryl Churchill juega con las expectativas del espectador en relación al género. Toma el género y su iconicidad y lo utiliza en sentido opuesto, por lo cual abre muchos dilemas en los personajes sobre su identidad y propicia la reflexión sobre la cuestión del género.

En las dos obras objeto de estudio, Churchill utiliza el intercambio de indumentarias para resaltar el problema de identidad que han sufrido las mujeres que han querido luchar por su libertad a lo largo de la historia. Los personajes de Churchill presentan un intercambio de vestimenta o de actitud que se acerca a lo que identificamos como masculino y que además, tradicionalmente, se ha relacionado con la libertad.

El teatro feminista que trata de poner de relieve esta disyuntiva acostumbra a utilizar el extrañamiento para subrayar el problema del género, como lo hace Churchill en *Cloud Nine* y *Top Girls*. En estas obras es habitual que se trate de utilizar las expectativas que tiene el espectador sobre el género y su iconicidad, y utilizarlas en sentido contrario. La indumentaria nos lleva al rol y a partir de ahí se despliega todo un problema de identidad. (Diamond, 1996: 123)

Cloud Nine

Cloud Nine es una farsa que describe el modo en que la sociedad y la política afectan a la sexualidad e identidad de las personas. Con esta obra Caryl Churchill interroga tanto a personajes como al público sobre las interferencias que la sociedad, la cultura y la política ejercen sobre los individuos.

*Argumento, temporalidad y estructura*²

Cloud Nine (1979) es una obra con un planteamiento dual y una trama desarrollada en dos actos independientes. Es dual porque plantea un desarrollo fabular y a la vez pretende apelar al espectador de modo directo. Es la

1. La *mirada masculina* es la manera en que se describe, dentro de las artes y la literatura, a las mujeres y el mundo.

2. Ver tabla en el Anexo 1.

historia de una familia británica que vive en una colonia africana bajo la tiranía del padre, Clive. Este impone su pensamiento a su familia, a los nativos esclavos y a sus trabajadores, siendo la actitud del padre asumida como un orden jerárquico inalterable a pesar de la incomodidad que genera en el resto de los personajes.

El primer acto se desarrolla durante una Navidad de la época victoriana (finales del siglo XIX) mientras los nativos preparan una revuelta contra los colonizadores. El primer acto expone las relaciones de poder desiguales que actúan entre los diferentes grupos, planteando la falta de equidad según el género, la clase, la raza o la identidad sexual.

El segundo acto tiene lugar en Londres en 1979, pasados casi cien años desde el primer acto. Se muestra de nuevo la vida y las relaciones de la misma familia, sin embargo, para ellos han transcurrido solo veinticinco años. Si en el primer acto había una mínima urgencia dramática en los personajes gracias a la inminente rebelión, en este segundo acto la tensión dramática está ausente y la obra se centra exclusivamente en las relaciones personales y sus experiencias alrededor de la aceptación de su identidad.

El tiempo desempeña un papel primordial en la obra ya que la falta de concordancia entre el paso del tiempo dramático y el de los personajes aporta un significado a las acciones que se desarrollan: el pensamiento de la sociedad evoluciona lentamente. En el segundo acto observamos una apertura ideológica a pesar de que con el nuevo contexto aparecen nuevos sistemas opresivos y nuevos prejuicios relacionados con la sexualidad. El pensamiento progresa, ya que las identidades sexuales ya no se ocultan del todo, pero los personajes siguen incómodos con nuevas injusticias y faltas de aceptación.

Extrañamientos dentro de Cloud Nine

Cloud Nine impide el acceso fluido a la ilusión teatral. En el prólogo y en el *dramatis personae* Caryl Churchill manifiesta su deseo expreso de perturbación en el espectador (Churchill, 2010):

Act one	Act two
CLIVE, <i>a colonial administrator</i>	BETTY
BETTY, <i>his wife, played by a man</i>	EDWARD, <i>his son</i>
JOSHUA, <i>his black servant, played by a white</i>	VICTORIA, <i>her daughter</i>
EDWARD, <i>his son, played by a woman</i>	MARTIN, <i>Victoria's husband</i>
MAUD, <i>his mother-in-law</i>	LIN
ELLEN, <i>Edward's governess</i>	CATHY, <i>Lin's daughter aged 4 and 5, played by a man</i>
MRS SAUNDERS, <i>a widow</i>	GERRY, <i>Edward's lover</i>
HARRY BAGLEY, <i>an explorer</i>	

Este ordenamiento del *dramatis personae* muestra un claro interés de la autora por señalar las desigualdades de género, raza, clase o identidad. Caryl Churchill da libertad a la organización del doblamiento de los actores, pero impone ciertas características que resignifican a algunos de los personajes dándoles elementos extradiegéticos que además de lanzar ideas políticas se

convierten en asideros de la comicidad. Las discordancias entre personaje e intérprete son menos frecuentes en el segundo acto.

Las discordancias entre actor y personaje se dan por distintos motivos. Betty es interpretada por un hombre porque, según Churchill escribe en el prólogo, quiere ser el tipo de mujer que Clive quiere que sea. Esta idea también se desprende de las palabras de Clive al final de la obra cuando Betty toma las riendas de su vida:

CLIVE: You are not that sort of a woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did.

(Churchill, 2010: 87)

Joshua, el esclavo negro de la casa, es interpretado por un blanco por razones similares a las de Betty: él es el esclavo negro que los blancos quieren tener, una persona que no cuestione la autoridad ni la legitimidad del blanco colonizador. Joshua acepta su condición de inferioridad del mismo modo en que lo hace Betty con respecto a su género.

El hijo, Edward, es interpretado por una mujer adulta. En este caso el intercambio de género entre actor y personaje satiriza la idea de que los hombres homosexuales son afeminados o albergan el deseo de ser mujeres. La normatividad victoriana asociaba el sexo con el género y por ello Clive, y toda la familia, alejan a Edward de todo aquello que para ellos significa ser niña.

La ruptura de la cuarta pared es otro efecto de extrañamiento que se da con las canciones. La obra arranca precisamente con la canción de Clive a través de la cual presenta a los miembros de su familia y sus respectivos roles. Churchill traslada todas las pretensiones del *dramatis personae* a los versos que tiene la canción inicial. (Gobert, 2014: 91)

El monólogo como fórmula para exponer y narrar experiencias vitales también sirve para acentuar el rompimiento de la cuarta pared. La primera intervención de Gerry en el segundo acto muestra un nuevo personaje que ahora es interpretado por un actor que ya hemos visto en otro papel. Está en un espacio nuevo no identificado y rompe la cuarta pared para contar al público sus experiencias sexuales.

El cambio de género del primer al segundo acto es otro de los elementos clave en la construcción del extrañamiento en la obra. El primer acto ostenta un estilo de farsa y el segundo lo rebaja al introducir cierto tono realista en el habla. El realismo del segundo acto se difumina en diferentes momentos por la profusión de peripecias dramáticas y las frecuentes entradas y salidas de personajes.

Ciertamente, el efecto más llamativo es el que tiene lugar con el paso del tiempo entre el primer acto y el segundo, pero la alteración temporal se da también dentro del propio acto por el modo en que transcurre el tiempo para los personajes. Estos desajustes temporales sirven a la autora para subrayar las distintas velocidades a las que avanzan las sociedades en conjunto y sus individuos particularmente.

El primer acto tiene linealidad temporal y las elipsis entre las escenas son breves, pudiéndose entender que cada escena transcurre en un día distinto. En el segundo acto encontramos un tratamiento del tiempo que se acerca a lo episódico. Este acto se desarrolla en invierno, primavera y en verano, estaciones que ocupan diferentes espacios temporales. El paso del tiempo sirve, además, de justificación de las evoluciones o involuciones en las diferentes relaciones que se establecen entre los personajes. Algunos de ellos aceptan los cambios sociales, como Betty, y otros se defienden de ellos, como Martin, el marido de Victoria.

En el primer acto la trama podría afectar a los personajes de manera más acuciante; sin embargo, los personajes no acusan ninguna preocupación ante la inminente rebelión. No hay urgencia por irse, por enfrentarse o defenderse de los rebeldes, al contrario, la urgencia parece haber desaparecido para privilegiar el diálogo, mostrando los mecanismos de poder que se establecen entre los personajes.

El texto rebosa de acciones accesorias y parasitarias que impiden el avance de la acción ya que se quiere situar a los personajes en el momento en el que el contexto los necesita. Por ejemplo, Maud se ve obligada a regresar a casa porque un insecto la ha picado y debido a su regreso es testigo del adulterio de su hija Betty con Harry. Maud juzga a su hija por no ser fiel a su marido y tomar iniciativas en su vida sexual. La picada de Maud queda sin desarrollo puesto que solo fue utilizada para situar a Maud en un lugar y en un momento concretos y convertirla en testigo y juez del adulterio de su hija.

Otro efecto de extrañamiento es la falta total de economía verbal. La caracterización de los personajes se da a través de la palabra además de ilustrar la acción en diferentes ocasiones. El diálogo está plagado de dobles sentidos que emplean tanto lo diegético como lo extradiegético, lo que provoca comi- ciedades que sacan al espectador de la ilusión teatral pudiendo incluir tam- bién la comicidad como otro recurso para el extrañamiento.

Se puede ilustrar con mayor acierto lo anterior con la siguiente interven- ción de Betty, interpretada por un hombre, que acontece durante la presenta- ción que hace Clive de su familia en la primera escena del primer acto:

BETTY: I live for Clive. The whole aim of my life
Is to be what he looks for in a wife.
I am a man's creation as you see,
And what men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 1)

De modo similar habla Joshua, el esclavo negro interpretado por un blanco:

JOSHUA: My skin is black but oh my soul is white.
I hate my tribe. My master is my light.
I only live for him. As you can see,
What white men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 2)

Teniendo en cuenta esta presentación que ubica la acción en un momento histórico muy preciso en el que esos personajes aceptaban su situación de inferioridad —frente a los hombres una y frente al hombre blanco el otro—, es interesante el contraste que ofrece la actuación contradictoria de ambos más adelante. Por un lado, veremos a Betty intentar afianzar una relación con su amante, Harry, además de su casi experiencia lésbica con Ellen, la institutriz. Y, por otro lado, nos llamará la atención el cambio que experimenta Joshua apuntando a su amo con la escopeta.

En la primera parte de la obra los personajes se rigen por unos códigos sociales y económicos estrictos. Las mujeres adoptan las actitudes aceptadas por la normatividad heteropatriarcal, que aceptan en diferente grado: los esclavos como esclavos, y los hombres como hombres, todos conforme al rol que la sociedad les ha otorgado. No obstante, hay personajes que en algún momento se rebelan contra lo establecido: Mrs Saunders y Edward. Mrs Saunders es una viuda que ha vivido de manera independiente desde el fallecimiento de su marido y por ello Clive la categoriza como una mujer que es como un hombre por su independencia, positivizando las características masculinas de Mrs Saunders:

CLIVE: Mrs Saunders is an unusual woman and does not require protection in the same way.

(Churchill, 2010: 37)

Por otro lado, Edward se enfrenta a lo que supone ser hombre y homosexual. En el primer acto juega con su muñeca y se ríen de él por no saber lanzar la pelota. En el segundo discute con su pareja, Gerry, porque se comporta como una «mujer» ya que se ocupa demasiado de las tareas del hogar, otorgando también un patrón normativo desde el punto de vista heteropatriarcal: una pareja homosexual en el que también podemos identificar los roles hombre/mujer o independiente/dependiente.

Finalmente, si por un lado Churchill trata de crear dos espacios diferenciados entre un acto y otro, haciéndolo con un cambio de época, un cambio en los personajes, tanto física como ideológicamente, el pasado también se manifiesta en el segundo acto a través de las apariciones de personajes del primer acto en el segundo. Así, vemos como Maud, Clive y la Betty del primer acto aparecen en la última escena de la obra para recordarnos el lugar del que proceden todos esos personajes y evidenciar la discordancia que hay en el progreso de las sociedades en lo público y de los individuos en lo privado.

El extrañamiento en Betty

Cloud Nine es una obra coral, en la que Betty es uno de los personajes que adquiere más importancia debido a la evolución que experimenta y su cambio en la percepción que tiene del mundo, de su familia y de ella misma.

Betty es una mujer casada de clase acomodada que vive bajo la protección de su esposo. No se ha cuestionado la situación en la que ella se encuentra ya que ha interiorizado que hay una separación de géneros en la sociedad que es natural e inquebrantable.

Podemos deducir por Maud, la madre de Betty, que ha crecido en un ambiente conservador, pero Betty es ligeramente distinta a su madre ya que se adapta con más flexibilidad a los cambios de la sociedad y entiende la evolución sociológica que acontece durante los tiempos por los que transita.

Durante el primer acto Betty es interpretada por un hombre. Además de la comicidad añadida, esto obliga a repensar muchas réplicas del personaje y el efecto que llegan a tener sobre el espectador. El «hombre» Betty recibe comentarios de su marido como «*So today has been, all right? No fainting? No hysteria?*» (Churchill, 2010: 4) También es interesante observar el efecto cómico que produce la escena en la que Ellen, la institutriz, se declara a la Betty «hombre» y ella la rechaza por no ser apropiada una relación entre dos mujeres.

Más adelante mientras la familia juega a pelota se produce un «juego de extrañamientos» encadenados. Edward, el hijo, (interpretado por una mujer) y Betty (interpretado por un hombre) juegan a pelota. Después de haber visto que Betty sabe lanzar la pelota, su hijo impide a su madre que juegue porque las mujeres no saben tirar la pelota. Finalmente, es Edward el que no sabe lanzarla.

Otro hecho que caracteriza a Betty es la profunda aceptación de la sociedad y su falta de deseo de cambiarla a pesar de una clara disconformidad con ella y una opresión evidente.

Si en el primer acto lo que provoca el extrañamiento en Betty es principalmente el hecho de ser interpretada por un hombre y su aceptación del *statu quo*, en el segundo lo que nos desconcierta es precisamente lo contrario: la concordancia del género entre actriz-personaje. Betty ahora es una mujer que está empezando a tomar sus propias decisiones a pesar de que sigue habiendo cierta aceptación de su inferioridad por razón de su género.

Betty se divorcia e independiza económicamente porque es lo que la nueva sociedad le permite. Maud, su madre, anclada cien años atrás, aparece en 1979 para recriminarle su conducta ya que piensa que las mujeres precisan de la protección de un hombre. Maud compara a su hija Betty con la viuda Mrs Saunders del primer acto:

MAUD: Let Mrs Saunders be a warning to you, Betty.
I know what is to be unprotected.

(Churchill, 2010: 82)

En este segundo acto, Betty sigue creyendo en las diferencias sociales entre hombres y mujeres, pero las pequeñas rebeliones no las esconde. De hecho, si Betty ya no perturba por su aspecto, distancian las intervenciones en las que se dirige a público directamente, como cuando confiesa su descubrimiento sexual de la masturbación. (Churchill, 2010: 82-83)

Con el divorcio, Betty gana nuevas parcelas de libertad como la soledad, la falta de cargas domésticas y familiares o la entrada en el mundo laboral. Para ella, estos cambios son casi un juego que le han permitido jugar los propios hombres. Esta concepción tan anticuada de que las mujeres son lo que los hombres les permiten ser, provoca en el espectador un extrañamiento añadido. Su nueva vida es como un juego, así se lo explica a la hija de Lin, Cathy:

BETTY: Look what a lot of money, Cathy, and I sit behind a desk on my own and I answer the telephone and keep the doctor's appointment book and it really is great fun.

(Churchill, 2010: 80)

La obra termina con un abrazo entre la Betty-hombre del primer acto y la Betty del segundo. Este último efecto de extrañamiento manda un mensaje conciliador entre ambas mujeres. La Betty del siglo xx que ha conseguido alejarse de la tiranía de Clive se reconcilia con la Betty del primer acto todavía marcada por su rol femenino, pero desde una imposición masculina.

Top Girls

*Análisis argumental, temporalidad y estructura*³

Top Girls (1982) tiene como protagonista a Marlene, una mujer que enfoca su vida en su carrera a pesar de provenir de una familia de clase obrera de fuera de Londres. La obra de Churchill nos muestra una Marlene que solo se preocupa por su carrera laboral y está completamente desvinculada de su familia.

Las tres partes nos muestran el ámbito social, laboral y familiar de Marlene. La primera parte es una celebración, la segunda se centra en la agresividad dentro del ámbito laboral y en la última se desvela el abandono de la hija de Marlene, al haberla dejado al cuidado de su hermana para poder centrarse en su trabajo.

Extrañamientos en Top Girls

A pesar de que los dispositivos de extrañamiento que se utilizan en *Top Girls* se observan claramente en las diferentes capas textuales, el ejercicio de extrañamiento brechtiano es más consciente y premeditado en *Cloud Nine*.

De nuevo la temporalidad es clave en la obra de Caryl Churchill. «El tiempo puede ser utilizado como un elemento arquitectónico del drama» (Bobes Naves, 1997: 364) y en este caso es evidente que la falta de una cronología proporciona una perspectiva diferente y una progresión a la obra que no tendrían, de seguir un orden cronológico. La escena final se presenta como un *flashback* que traslada la acción a un año antes del inicio de la obra y obliga a repensar el comportamiento de Marlene durante todo el texto. Esta reevaluación de las acciones de Marlene, a pesar de la alteración cronológica, contribuye al avance, el progreso y la tensión final de la obra.

De nuevo, el *dramatis personae* es un elemento fundamental para el extrañamiento en la obra. Si bien Churchill no impone el desdoblamiento de las actrices, sí sugiere que los dieciséis personajes sean interpretados por un elenco menor, siendo la actriz protagonista la única que no podría doblar personajes. En el *dramatis personae* hay claras resonancias al de *Cloud Nine* ya que se incluyen dos personajes menores de edad que tendrán que ser interpretados por actrices adultas.

3. Ver tabla en el Anexo 2.

Primer acto

La trama turba por acoger dentro de la acción dramática a mujeres de diferentes épocas históricas (mujeres reales y de ficción) en los años ochenta. Este efecto de extrañamiento puede llevar a pensar que estamos ante algo más cercano a lo onírico o la fantasía. La indumentaria de todas ellas también ayuda a distanciar al espectador de lo que está viendo. Este efecto no llega al lector con la misma intensidad que lo hace en la escenificación, pero al contar con una caracterización verbal, que se canaliza a través del ideolecto y de las experiencias narradas, y el resultado como dispositivo de extrañamiento es semejante.

El despliegue dialéctico de estas mujeres eclipsa a la anfitriona, Marlene, que llega a quedar en un segundo plano respecto al resto de los personajes en el primer acto. Las opiniones de la mujer Marlene no son tan radicales como las que expresará más adelante. Identifica las opresiones y todos los sacrificios de las invitadas y es consciente del precio pagado por una vida diferente a la del resto de las mujeres de su época:

ISABELLA: I did wish marriage had seemed more of a step. I tried very hard to cope with the ordinary drudgery of life. I was ill again with carbuncle on the spine and nervous prostration. I ordered a tricycle, that was my idea of adventure then. [...]

NIJO: There was nothing in my life, nothing, without the Emperor's favour. The Empress had always been my enemy, Marlene, she said I had no right to wear three-layered gowns. But I was the adopted daughter of my grandfather the Prime Minister. I had been publicly granted permission to wear thin silk.

JOAN: There was nothing in my life except my studies. I was obsessed with the pursuit of the truth. [...] The day after they made me cardinal I fell ill and lay two weeks without speaking, full of terror and regret. But then I got up.

MARLENE: Yes, success is very...

(Churchill, 1990: 65-66)

Marlene, al estar en un momento álgido de su carrera, no se identifica con una mujer oprimida y sacrificada como el resto de los comensales, puesto que ella se ha apropiado de las herramientas del opresor convirtiéndose en opresora. Según Marlene, la opresión y desigualdad es la que tiene que ver con la violencia física que sufre Griselda. No aguanta su sumisión: «Walter's a monster. Weren't you angry? What did you do?» (Churchill, 1990: 79). Esta opinión se empareja con la que Marlene tiene de su propia madre maltratada. En el tercer acto insinúa en varias ocasiones que su madre ostentaba parte de la culpa de su propio maltrato:

JOYCE: You couldn't get out of here fast enough.

MARLENE: Of course I couldn't get out of here fast enough. What was I going to do? Marry a dairyman who'd come home pissed? Don't you fucking this fucking that fucking bitch.

JOYCE: Christ.

MARLENE: fucking tell me what to fucking do fucking.

(Churchill, 1990: 133)

Y en el siguiente parlamento se puede leer:

MARLENE: [...] I had to get out, [...] I knew when I was thirteen, out of their house, out of them, never let that happen to me, never let him, make my own way, out.

(Churchill, 1990: 139)

Es significativo que en la primera escena, siendo la anfitriona, es la que menos peso dialogal tiene. Las razones de Marlene para escamotear su experiencia vital a sus invitadas se deducirán en el último acto al conocerse los sacrificios familiares que ella ha sufrido. Ciertamente Marlene tiene poca carga dialogal, pero queda señalada como protagonista precisamente por ello, además de por su condición de anfitriona y por ser la única que concuerda con el tiempo dramático.

La camarera es otro recurso utilizado por Churchill para significar la opresión tanto de género y clase, ya que no habla y solo recibe órdenes. Churchill le da una función única y exclusiva de sirvienta para las demás mujeres, ninguna de las cuales, o bien de forma pasiva y sumisa o bien aceptando y copiando el modelo masculino, observa la posibilidad de cambiar el modelo que las oprime, porque no se dan cuenta de él, sino que lo imitan desde su situación de privilegio. En la camarera (y más adelante en Joyce) Churchill personifica a la mujer de clase obrera doblemente silenciada por su condición de mujer y por su clase social.

Los diálogos solapados son un motivo sustancial en la obra, además de novedoso. La dialogación solapada fue un elemento que la autora calificó como brechtiano puesto que dificulta la comprensión y obliga a un mayor esfuerzo. El solapamiento también se emplea como herramienta de dibujo del personaje. (Monforte, 2000: 159)

La estructuración del lenguaje también es un elemento caracterizador y de sometimiento a lo largo de la obra:

The play shows how the way we speak gives information about us, in the same way as our name can also be used as a tool to control our lives. Some of the working-class characters in the play show through their speech the impossibility of articulating a minimally coherent discourse that allows them to escape from the material and ideological constraints of their everyday lives.

(Monforte, 2000: 159)

Segundo acto

El paso de la cena al ámbito laboral se entiende también como un elemento de extrañamiento en tanto que la única continuidad que tenemos es el personaje de Marlene, que pasa de estar ebria en la primera escena a sobria en la segunda. Asimismo, la escena pasa a ser tajantemente realista, a diferencia del primer acto, con lo que se suma otro punto de extrañamiento ya que no hay una continuidad en el ingrediente onírico que constituyen las amigas de Marlene en el primer acto. Se pasa de una anormalidad realista a una total normalidad, de lo onírico a lo real.

Sin embargo, este acto también depara saltos temporales y espaciales. El tránsito de la oficina al patio trasero es un elemento extrañado. La escena de Angie y Kit en el patio llega de forma abrupta sin proporcionar elementos de relación con el resto de la obra. Esta escena tiene una leve regresión temporal en la escena de las niñas ya que sucede un día antes que la escena de la oficina, pero al estar trufando otra escena, la de la oficina, rompe la continuidad. Como efecto de extrañamiento, esta ruptura es muy potente, ya que cambia de lugar y de tiempo, acrecentándose el extrañamiento al escamotear cualquier vínculo que permita relacionar a las niñas con la obra.

Este suspenso en que había quedado la primera escena se rompe con la aparición de Angie en la oficina para visitar a su tía, Marlene. Inmediatamente se reconstruye la información elidida.

La temporalidad de obra y toda aquella información que se omite son los elementos extrañados más potentes ya que fuerzan a reconstruir la trama. Este efecto se fortalece con las mentiras de Angie al tener que incluir además la duda sobre lo verdadero y lo falso.

Finalmente, la aparición abrupta de la señora Kidd en defensa de su marido es otro elemento que nos aleja de la ilusión. Esa conversación es caricaturesca y farsesca por la defensa histriónica que hace de su marido en la que esgrime unas ideas anacrónicas de orden didáctico:

MARLENE: What has happened?

MRS KIDD: You should know if anyone. I'm referring to you being appointed managing director instead of Howard. He hasn't been at all well all weekend. He hasn't slept for three nights. I haven't slept.

MARLENE: I'm sorry to hear that, Mrs Kidd. Has he thought of taking sleeping pills?

MRS KIDD: It's very hard when someone has worked all these years.

MARLENE: Business life is full of little setbacks. I'm sure Howard knows that. He'll bounce back in a day or two. We all bounce back.

MRS KIDD: If you could see him you'd know what I'm talking about. What's it going to do to him working for a woman? I think if it was a man he'd get over it as something normal.

MARLENE: I think he's going to have to get over it.

MRS KIDD: It's me that bear the brunt. I'm not the one that's been promoted. I put him first every inch of the way. And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault. You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.

(Churchill, 1990: 112)

Tercer acto

Consta de una única escena y se desarrolla en la cocina de la casa de Joyce un año antes del ascenso de Marlene. La autora ha jugado con las expectativas del público en toda la obra, ya que es aquí cuando se desvela el origen humilde de Marlene y el alejamiento voluntario de su familia. Esto pone en otra perspectiva la actitud de Marlene con respecto a las otras mujeres a las que hemos visto entrevistar y juzgar soterradamente:

JEANINE: I want a change.
 MARLENE: Soy you'll take anything comparable?
 JEANINE: No, I do want prospects. I want more money.
 MARLENE: You're getting — ?
 JEANINE: Hundred.
 MARLENE: It's not bad you know. You're what? Twenty?
 JEANINE: I'm saving to get married?
 MARLENE: Dos that mean you don't want a long-term job, Jeanine?
 JEANINE: I might do.
 MARLENE: Because where do the prospects come in? No kids for a bit?
 JEANINE: Oh no, not kids, not yet.
 MARLENE: So you won't tell them you're getting married?
 JEANINE: Had I better not?
 MARLENE: It would probably help.
 JEANINE: I'm not wearing a ring. We thought we wouldn't spend on a ring.
 MARLENE: Saves taking it off.
 JEANINE: I wouldn't take it off.
 MARLENE: There's no need to mention it when you go for an interview.

(Churchill, 1990: 84-85)

En el tercer acto descubre que Marlene ha renunciado a cuidar de su hija para entrar en el mundo laboral. Lo que sorprende no es su origen o sus renunciaciones; impacta que ella haya reproducido en su entorno laboral actitudes tan agresivas con otras mujeres. Marlene ha aceptado las ideas neoliberales y sus ideas se resumen en la siguiente afirmación:

MARLENE: I hate working class which is what you're going
 JOYCE: Yes you do.
 MARLENE: to go on about now, it doesn't exist any more, it means lazy and stupid.

(Churchill, 1990: 139)

El alcohol que beben las dos hermanas durante todo el acto propicia que sus opiniones sean más extremas. Si el ideolecto de la Señora Kidd en el segundo acto era un elemento caricaturesco que ayudaba al extrañamiento, en esta escena en Marlene acontece algo parecido con sus ideas políticas. Al embriagarla, Churchill la convierte en un monigote en pro del neoliberalismo thatcherista:

MARLENE: I think the eighties are going to be stupendous.
 JOYCE: Who for?
 MARLENE: For me. I think I'm going up up up.
 JOYCE: Oh for you. Yes, I'm sure they will.
 MARLENE: And for the country, come to that. Get the economy back on its feet and whoosh. She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job. She just needs to hang in there. This country
 JOYCE: You voted for them, did you?
 MARLENE: needs to stop whining. Monetarism is not stupid.
 JOYCE: Drink your tea and shut up, pet.

MARLENE: It takes time, determination. No more slop. And

JOYCE: Well I think they're filthy bastards.

MARLENE: who's got to drive it on? First woman prime minister. Terrífico. Aces. Right on. You must admit. Certainly gets my vote.

JOYCE: What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done, Hitlerina. Great adventures.

(Churchill, 1990: 137-138)

El acto y la obra terminan con un significativo *frightening* de Angie que nos anticipa el futuro aterrador que depara a las mujeres de seguir en una sociedad como la que entre las tres están perpetuando.

Extrañamiento en Marlene

Cuando hablamos de la desaparición de los roles de género, es raro oír a alguien que sugiera que los niños deben vestir de rosa o los directivos masculinos de una empresa, llevar estampados de flores para que se les pueda «tomar en serio». Qué cosa tan ridícula, pensaríamos. No obstante, muy a menudo, de una mujer con un alto cargo en el mundo de los negocios se sigue esperando que vista de forma sobria. Si apareciera con un vestido de volantes multicolor, estaría exponiéndose a los comentarios de sus colegas. Ha de vestir de forma neutra; es decir, de forma masculina. Adaptarse a un modelo preexistente que gira en torno al cuerpo y la figura de los hombres. Al mismo tiempo, tampoco ha de ser demasiado masculina. Ha de seguir siendo una mujer; pero una mujer que acepta el hecho de estar realizando una actividad tradicionalmente masculina.

Marçal, 2016: 133-134

El principal objetivo de Marlene es ascender «I think I'm going up up up» afirma al final de la obra. (Churchill, 1990: 137).

En *Top Girls* Caryl Churchill quiso poner en entredicho la imagen del modelo de mujer liberada que sigue las pautas del modelo masculino capitalista y aprovecha su situación de privilegio para progresar sin ver ni los propios sacrificios ni los de otras mujeres. Marlene ha interiorizado y aceptado el discurso de la derecha neoliberal que arguye que el individuo es responsable de todo lo que le sucede en su proceso vital, sin tener en cuenta el contexto en el que haya nacido la persona. Marlene admira y vota a Margaret Thatcher, una mujer que compendia todas sus ideas neoliberales. Churchill confronta esas ideas de Marlene con las socialistas de Joyce y de esta manera añade a la inequidad de la mujer, no sólo el sesgo de género, sino el socioeconómico.

El ideario neoliberal de Marlene está tan arraigado en ella que ni siquiera siente la más mínima empatía por su propia hija, Angie, que tiene un futuro poco esperanzador siendo de clase baja y poco inteligente. Marlene no considera que Angie esté en una situación de desigualdad por causa de su clase social ya que ve en su propio éxito la prueba fehaciente de que la voluntad del individuo es suficiente para alcanzar el éxito. Marlene cree que esas dificultades (ser mujer y la pobreza) deberían ser un aliciente para progresar.

Marlene niega el futuro aterrador que los sueños de Angie auguran:

ANGIE: Frightening.

MARLENE: Did you have a bad dream? What happened in it?

Well you're awake now, aren't you pet?

ANGIE: Frightening.

(Churchill, 1990: 141)

Marlene se aleja del modelo masculino que ha visto en su familia y se acerca a otro con una agresividad distinta hacia las mujeres. Sus compañeras de trabajo así lo reconocen:

NELL: Howard thinks because he's a fella the job was his as of right.

Our Marlene's got far more balls than Howard and that's that.

(Churchill, 1990: 100)

El padre de Marlene era alcohólico y maltrató a su madre. En este ambiente, Marlene se alejó de su familia porque consideró que su entorno era un lastre para ella que le impedía progresar. Esa decisión implicó que las cargas familiares (su propia hija y el cuidado de sus padres) las tuviera que asumir su hermana, Joyce. El éxito profesional también se lo debe a su familia, pero Marlene es incapaz de verlo, puesto que expurga su culpa tratando de dar sustento económico a Joyce.

La falta de empatía hacia su hija se puede trasladar a todas las mujeres que están en el escalafón social de Marlene. El rechazo hacia las mujeres menos favorecidas y con un éxito menor se extiende a todas las mujeres que entrevista en su agencia de colocación. Avasalla con preguntas a las entrevistadas que arremeten de lleno en su vida privada con el fin de conocer en qué medida encajan en el mundo laboral y si su vida personal es la idónea para participar de la vida pública de la que ella se siente representante.

El modo en que Marlene afronta su mundo es masculino porque carece de referentes femeninos de éxito. Su ambición la ha forzado a adoptar estas actitudes y tomar decisiones vitales ya que son las que le han abierto las puertas al mundo laboral. Marlene olvida que el entorno laboral, o su entorno de poder, la ha forzado a alinearse con lo masculino, lo cual normaliza la idea de que sólo «siendo un hombre» se puede conseguir el éxito.

Esta mudanza del rol de género se exterioriza en la diégesis y con la utilización de dispositivos de extrañamiento. Churchill sienta a Marlene junto con una serie de personajes históricos y ficcionales que han abrazado lo masculino como correcto e ideal. Sentando a todas estas mujeres junto a Marlene, Churchill las iguala, con la diferencia que Marlene está en un periodo histórico en el que la mujer ya tiene determinadas libertades y la capacidad de apreciar que la igualdad entre hombres y mujeres no se sustenta solo en el éxito profesional de algunas. Lo significativo es que ninguna de las mujeres de la cena se ha solidarizado con otras con peor suerte. Ellas forman un club de mujeres de éxito sin acordarse de las desfavorecidas, pero en seguida ellas mismas reconocen sus propias pérdidas. (Reinelt, 2009: 30)

La propia estructura de la obra pone de manifiesto el comportamiento egoísta de Marlene, con lo que la autora se posiciona en la esfera vivencial de Joyce. Joyce critica a su hermana por perpetuar actitudes machistas y capitalistas:

MARLENE: I don't mean anything personal. I don't believe in class. Anyone can do anything if they've got what it takes.

JOYCE: And if they haven't?

MARLENE: If they are stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?

JOYCE: What about Angie?

MARLENE: What about Angie?

JOYCE: She's stupid, lazy and frightened, so what about her?

MARLENE: You run her down too much. She'll be all right.

JOYCE: I don't expect so, no. I expect her children will say what a wasted life she had. If she has children. Because nothing's changed and it won't with them in.

MARLENE: Them, them. Us and them?

JOYCE: You are one of them.

MARLENE: And you're us, wonderful us, and Angie's us and Mum and Dad's us.

(Churchill, 1990: 140-141)

Una vez se ha concluido la lectura, el arco del personaje de Marlene presenta poca evolución. Sin embargo, Churchill nos lo pone en perspectiva a través del desorden temporal y de la ubicación en los diferentes espacios del drama. El uso del tiempo muestra que las acciones individuales de Marlene afectan a su hermana y al conjunto de las mujeres puesto que Marlene silencia la experiencia de sus compañeras:

MARLENE: Bosses still walking on the workers' faces? Still Dadda's little parrot? Haven't you learned to think for yourself? I believe in the individual. Look at me.

(Churchill, 1990: 138)

Comparación entre Betty y Marlene

Tengo la sensación de que el énfasis intenso sobre la espiritualidad femenina en esta época es resultado directo de que tantas mujeres hayan emprendido el viaje heroico masculino, para darse cuenta al fin de que estaba vacío personalmente y de que era un peligro para la humanidad. Las mujeres emularon el viaje heroico masculino porque no había otras imágenes que emular; o la mujer «tenía éxito» en una cultura masculinizada o estaba dominada y dependiente como hembra.

Murdock, 2014: 23

Marlene es la mujer que tiene éxito en una cultura masculina y Betty es el modelo de mujer dominada y dependiente.

Marlene es la mujer que sigue el modelo heroico masculino, eligiendo un «viaje del héroe» vital similar al descrito por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. El héroe de Campbell es el protagonista de un patrón narrativo repetido en la mayoría de las ficciones. Campbell (1949, traducción 1959). Este patrón también se repite en nuestra existencia cotidiana puesto que los modelos que seguir no solo son los reales, sino los que aparecen en la ficción.

Marlene critica a los hombres, pero no el sistema. Ella interioriza y aprende los mecanismos del éxito sin tener en cuenta a todas aquellas que quedan en el camino. Ella encaja en la sociedad empresarial y consigue una situación de privilegio desde la que emula a los hombres y silencia a las mujeres que no alcanzan su posición.

Betty es una mujer completamente subordinada a los hombres, tanto a su marido Clive como a su amante, Harry, o incluso a su hijo, Edward. Al contrario que Marlene, las ideas de Betty si se ven alteradas a lo largo de la obra, ya que la percepción de su propia opresión cambia y observa positivamente ciertos avances en la sociedad.

Lo que sí comparten los dos personajes es el intercambio de roles. A Betty se le ha impuesto el rol femenino normativo del sistema heteropatriarcal. Este rol femenino que Betty asume silencia sus verdaderos deseos y su individualidad. Es un rol que la sociedad impone a Betty y que Caryl Churchill traduce mediante el dispositivo de extrañamiento del travestismo. El hombre que interpreta a Betty en el primer acto tiene la intención de representar a todo el sistema opresor patriarcal convirtiéndola en la mujer que los hombres han moldeado.

La segunda Betty, la que interpreta una mujer, es más cercana a Marlene porque ambas ya conocen el feminismo y sus batallas ganadas, de las que se benefician. Ambas son conscientes de la opresión sufrida, aunque siguen viendo los valores tradicionalmente masculinos como valores positivos.

Por otro lado, Marlene es una mujer que asimila modelos de éxito masculino para inmiscuirse en los espacios de libertad; se aleja de lo femenino porque es lo opuesto a la autosuficiencia. Además, Marlene abomina de su propio género porque la idea tradicional de mujer que tiene Marlene no encaja con el éxito o con la libertad que ella quiere.

Es paradójico que Marlene tome su propio éxito como prueba de que la igualdad ya existe, sin tener en cuenta que, para conseguirla, Marlene ha tenido que renunciar a su hija y a toda su vida familiar. Marlene ha pagado un precio por ser una *high-flying lady* (Churchill, 1990: 137), como todas sus compañeras en la primera escena. Lo raro es que a todas ellas les parece un precio justo la renuncia a su vida familiar a cambio de esas supuestas libertades.

El intercambio de rol de Marlene no es un mecanismo brechtiano, puesto que representa a un tipo de mujer reconocible. Ella se dibuja como una mujer de éxito que representa el feminismo materialista por el que «todo es aceptable» siempre y cuando reporte un beneficio al propio individuo. Churchill dibuja a Marlene para señalar que el éxito material y personal muestra poca solidaridad con el resto de las mujeres a la vez que dinamita la lucha del

feminismo socialista (que se personifica en su hermana Joyce), que buscaba un cambio para la mayoría de las mujeres. (Reinelt, 2009: 30)

En cambio, el travestismo de Betty tiene que ver con una idea impuesta por la autora y tiene un claro fin de llamar la atención sobre la dominación heteropatriarcal que sufre Betty.

Cloud Nine muestra a una Betty que desarrolla su pensamiento pasando de aceptar su inferioridad a divorciarse y rehacer su vida como también cambia su modo de ver la homosexualidad de su hijo y el desorden familiar de su hija.

Por el contrario, Marlene no evoluciona y mantiene su ideología a lo largo de la obra. La evolución de Marlene tiene que ver con su paso por los diferentes contextos. La actitud de Marlene es la misma, pero esa misma actitud en los diferentes ambientes la posicionan como una clara colaboradora del heteropatriarcado. Es decir, en el primer acto vemos a Marlene con otras mujeres cenando, su actitud es relajada y poco nos llega de ella excepto que ha recibido un ascenso. En el segundo acto Marlene es una mujer agresiva con las mujeres de su entorno, pudiendo leer que ha adoptado esa actitud a modo de coraza con el fin de desenvolverse en el ambiente laboral. El tercer acto nos desvela que Marlene, efectivamente, piensa como actúa y su modo de operar está del lado del individualismo neoliberal.

Betty también colabora con el heteropatriarcado, pero de otro modo, ya que acepta sus férreas estructuras tanto en la época victoriana como en la moderna. Su modo de vivir pasa por la aceptación del sistema en el que vive e incorporar los cambios a su vida en la medida en que la sociedad los acepta. Se aprovecha de esos cambios, pero no los propicia y su pasividad es su manera de colaborar con el sistema heteropatriarcal.

Marlene no se detiene a observar ni analizar el sesgo socioeconómico entre ella y otras mujeres que no han conseguido su éxito y obvia el hecho de que no todas parten de las mismas condiciones económicas o sociales. Ella sigue el camino del progreso ascendente que se impone dentro del mundo empresarial y social creyendo que las mujeres tienen las mismas posibilidades que los hombres. Incluso cree que no les necesita más que para el sexo:

MARLENE: There's fellas who like to be seen with a high-flying lady. Shows they've got something really good in their pants. But they can't take the day to day. They're waiting for me to turn into the little woman. Or maybe I'm just horrible of course.

JOYCE: Who needs them?

MARLENE: Who needs them? Well I do. But I need adventures more. So on into the sunset. I think the eighties are going to be stupendous.

(Churchill, 1990: 137)

Conclusiones

El estudio de la dramaturgia de Caryl Churchill está indisociablemente ligado a su contexto y a la propia experiencia de la autora. La autora pasó una gran etapa de su vida a cargo de la crianza de sus hijos antes de adentrarse en

la escritura teatral. Esta etapa definió los temas sobre los que escribiría. Las dos obras que se incluyen en este trabajo fueron escritas justo después de un periodo de trabajo en la BBC en el que escribía guiones radiofónicos.

Establecer una relación directa entre el uso del extrañamiento brechtiano y el teatro feminista es tarea de un estudio más extenso y es posible que se relacione con la influencia generalizada de Bertolt Brecht en el teatro contemporáneo, así como el uso que se ha hecho de su teoría de extrañamiento en el teatro político y reivindicativo. La influencia que ha tenido la teoría de Brecht en el teatro feminista puede haberse debido simplemente porque el extrañamiento brechtiano ha impregnado todo el teatro contemporáneo generalmente.

La utilidad de los propios dispositivos de extrañamiento dentro del teatro feminista es evidente cuando se analiza la práctica: si por un lado Brecht pensó su teatro para zarandear las ideologías de su época y, por el otro, el teatro feminista tiene como fin mostrar la situación de la mujer y cambiar la sociedad para convertirla en un lugar más igualitario, es lógico que el teatro feminista tome estrategias de un teatro contestatario.

De la misma manera que Brecht consideraba que el arte teatral y su forma debían evolucionar con la sociedad, su teoría de extrañamiento ha debido evolucionar junto con las diferentes reivindicaciones sociales que se han sucedido. En el teatro de Churchill también hay una evolución entre los dispositivos de extrañamiento de las dos obras. *Cloud Nine* atiende a una estética y poética más cercana a lo brechtiano y *Top Girls* posee elementos de extrañamiento, pero se hallan de un modo más velado. *Top Girls* nos turba y nos fuerza a pensar desde esa magia que quería evitar Bertolt Brecht en el espectador, puesto que al leer o ver la obra se entra en la historia que se narra. Esto es debido a que en *Top Girls* hay una fábula a la manera clásica: podemos reconstruir la historia de Marlene. A lo largo de su trayectoria dramática, Caryl Churchill consigue que su teatro sea a la vez extrañado y dramático, despojado del didactismo que ostenta el teatro esencialmente brechtiano. Esta evolución se observa entre *Cloud Nine* y *Top Girls*, pero también podemos ver el salto que hace Churchill en obras menos lejanas a la actualidad como *A Number* (2002) o *Far Away* (2000) y la evolución de los dispositivos de extrañamiento utilizados, mayormente relacionados con la unidad de tiempo.

Por tanto, en estas dos obras podemos observar una evolución en los dispositivos de extrañamiento que utiliza Caryl Churchill para señalar los sistemas sociales opresores, yendo de lo más arcaico en *Cloud Nine* a una relectura personal de la poética brechtiana en *Top Girls*. La forma teatral de Churchill ha evolucionado con el propio teatro de su tiempo pues ha conseguido crear un teatro político y reivindicativo a la vez que lo ha despojado de la asertividad brechtiana.

En ambos casos, la autora se sirve de los dispositivos de extrañamiento brechtianos para representar las diferencias entre el sexo y el género. Betty se construye como un personaje que lucha entre la apariencia demandada socialmente y sus propios deseos y Marlene se apropia de una esfera que tradicionalmente no le pertenece con el fin de entrar en los espacios de libertad.

Si bien son obras lejanas a la actualidad, *Cloud Nine* y *Top Girls* muestran la base sobre la que se cimentó el trabajo actual de Churchill. La reivindicación de la situación de las mujeres y la denuncia de los sistemas opresores y de poder siguen siendo *leitmotiv* en la obra de Churchill.



Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES; HORACIO; BOILEAU. *Poéticas*. Ed. Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.
- BRECHT, Bertolt. «Petit òrganon per al teatre». En: BRECHT, Bertolt. *Teatre*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 11-50.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luis Josefina Hernández. Ed. or.: *The hero with a thousand faces* (1949). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CHURCHILL, Caryl . «Top Girls». En: *Plays Two*. Londres: Methuen, 1990, p. 51-141.
 — *Far Away*. Londres: Nick Hern, 2000.
 — *A number*. Londres: Nick Hern Books, 2002.
 — *Cloud Nine*. Londres: NHB, 2010.
- DIAMOND, Elin. «9. Brechtian theory / Feminist theory» En: MARTIN, Carol, ed. *A sourcebook on feminist theatre and performance*. Londres: Routledge, 2002, p. 120-135.
- GOBERT, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
- MARÇAL, Katrine. *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith? Una historia sobre las mujeres y la economía*. Trad. Elda García-Posada; Ed. or. *Who cooked Adam Smith's dinner* (2012). Barcelona: Debate. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- MONFORTE, Enric. «Iron Maidens, Downtrodden Serfs: Top Girls or How Women Became Coca-Cola Executives» En: *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*. (Tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, p. 137-232.
 — «Caryl Churchill: el teatro como transgresión». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Madrid, 2005, p. 10-27.
- MURDOCK, Maureen. *Ser mujer. Un viaje heroico*. Trad. Pilar Gutiérrez. Ed. or.: *The heroin's journey. Woman's quest for wholeness* (1990). Móstoles: Gaia Ediciones, 2014.
- REINELT, Jeanine. «On Feminist and Sexual Politics.» En : ASTON, Elaine; DIAMOND, Elin. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 18-35.

Anexos

Anexo 1

Estructura	Personajes	Espacio	Temporalidad	Acción		
Primer acto	Primera escena	Clive, Betty, Edward, Victoria, Maud, Ellen, Joshua, Harry y Mrs Saunders	Exterior de la casa colonial	Época victoriana África	Unos días antes de Navidad	Clive presenta a su familia al público: Betty, su esposa; Edward, su hijo; Victoria, su hija; Maud, su suegra; Ellen, la institutriz de Edward; Joshua, el criado negro. Clive anuncia a su esposa la llegada del amigo explorador de la familia, Harry Bagley. Al verlo a lo lejos sale en su búsqueda, pero regresa con Mrs Saunders traspuesta. Clive deja a Mrs Saunders al cuidado de su esposa, Betty. Llegan Edward y Harry, y las mujeres y el niño se van a dormir. Clive advierte a Harry de que tiene que dormir con pistola por el inminente ataque de los nativos. Clive llama a su esposa para que salga a hacer compañía a Harry. Clive sale y se desvela que Harry y Betty son amantes. Joshua los ve, Betty se va y Harry, para silenciarlo, propone a Joshua tener relaciones en el granero y este acepta.
	Segunda escena	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders y Victoria	Espacio abierto a cierta distancia de la casa		Día de Navidad	Mrs Saunders y Clive están jugueteando alejados de la casa, salen corriendo para no ser vistos por el resto de la familia mientras celebran un picnic. Todos empiezan a jugar al escondite. Harry y Clive cuentan hasta cien para dar tiempo al resto y Joshua informa de que los trabajadores del establo no son de fiar. Harry se esconde y encuentra a Betty, que le confiesa que le ama y que se escaparía con él. Maud sospecha del flirteo entre los dos y les vigila, pero la ha picado un insecto y tiene que irse. Clive persigue a Mrs Saunders. Edward, el hijo, regala a Harry un collar porque ambos están enamorados. Betty confiesa a Ellen que está enamorada de Harry, pero que él no está muy receptivo. Ellen confunde las intenciones de Betty y la besa. Llegan el resto haciendo juegos de magia. Joshua canta una canción de Navidad al resto de la familia.
	Tercera escena	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders y Victoria	Dentro de la casa con las ventanas cerradas		Días después de Navidad	Mientras los hombres azotan a los nativos rebeldes, las mujeres y niños están en el salón a oscuras. Edward juega con una muñeca y le regañan por ello. Los hombres regresan al salón y Betty aprovecha para confesar a Clive su aventura con Harry. Clive la perdona por ser Harry su amigo y hombre.

Estructura		Personajes	Espacio	Temporalidad		Acción
Primer acto	Cuarta escena	Clive, Betty, Edward, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders	Exterior de la casa, en el pórtico	Época victoriana África	Por la mañana	Mañana, todavía de noche. Hay peligro de ataque de los nativos y Clive esconde la información a su mujer. Harry y Clive quedan solos y se reconcilian por el <i>affaire</i> que ha tenido Harry con Betty. Durante la conversación Harry malinterpreta las palabras de Clive y trata de besarle, lo que hace que tenga que confesar su homosexualidad. Clive sólo ve una solución a eso y es que Harry se case con alguna mujer, primero le preguntan a Mrs Saunders, que le rechaza, y después a Ellen, que le acepta como una forma de normalización social para ambos.
	Quinta escena	Joshua, Edward, Maud, Clive, Betty, Ellen, Mrs Saunders y Harry	Exterior de la casa, pórtico		El día de la boda de Ellen y Harry	Joshua rompe la muñeca con la que juega Edward. Entran los novios y Clive besa a Mrs Saunders; al verlo, Betty se pelea con Mrs Saunders. Clive echa a Mrs Saunders por la ofensa. Edward acusa a Joshua falsamente de robar un collar de su madre. Brindan por la boda y, mientras Clive da un discurso para los novios, Joshua le apunta con una escopeta.
Segundo acto	Primera escena	Gerry, Lin, Victoria, Cathy, Edward y Betty	Lugar indefinido y parque de Londres	Época contemporánea	Invierno por la tarde	Gerry explica en un monólogo sus experiencias sexuales esporádicas con hombres en los trenes. Lin y Victoria vigilan a sus hijos en el parque. Lin flirtea con Victoria. Llega Edward, el hermano de Victoria, que es jardinero en el parque, para avisar que la madre de ambos está en el parque. Betty llega y anuncia que se va a divorciar de su marido. La escena termina con Lin proponiendo un encuentro sexual a Victoria.

Anexo 2

Estructura en tres actos	Personajes	Espacio	Tiempo y cronología		Acción	Estructura en dos actos		
				Orden cronológico				
Primer acto	Marlene, Isabella, Nijo, Joana, Griselda y Gret	Restaurante	Sábado por la noche	2	Marlene celebra su ascenso en el trabajo con una cena. Marlene es la primera en llegar y repasa la mesa con la camarera. Isabella, Nijo, Gret y Joana llegan. Se sientan a la mesa y se cuenta sus historias vitales. Beben y hablan mucho. Griselda llega tarde y también cuenta su historia. En esta escena Marlene está un poco distante del resto: ella no cuenta su vida, pero sí observa el precio que han tenido que pagar el resto por una vida distinta.	Primer acto Escena I		
	Segundo acto	Escena I	Marlene y Jeanine	Agencia de trabajo <i>Top Girls</i>	Lunes por la mañana	4	Primera entrevista en la agencia de Jeanine. Marlene tiene que decidir a qué tipo de puesto puede postular Jeanine según su carácter, capacidades, formación y experiencia. Las preguntas de Marlene entran de lleno en lo privado, es muy cortante, no deja terminar las frases a Jeanine. Finalmente Marlene termina decidiendo lo que ella cree que es mejor para la entrevistada.	Primer acto Escena II
		Escena II	Angie, Kit y Joyce	Patio trasero de Joyce	Domingo por la tarde	3	Angie y Kit están escondidas en una caseta en el patio de la casa de Joyce. Joyce, la madre de Angie, las está buscando. Kit quiere invitar al cine a Angie. Angie confiesa que cree que su verdadera madre es Marlene. Joyce las encuentra y hace que Angie recoja su habitación antes de ir al cine. Angie sube y se pone un vestido que le queda pequeño.	Primer acto Escena III
	Escena III	Nell, Win, Louise, Marlene, Angie, Shona, Mrs Kidd	Agencia de empleo <i>Top Girls</i>	Lunes por la mañana	5	En la escena hay varios sucesos simultáneos. Nell y Win llegan a trabajar, hablan de su fin de semana y del ascenso de Marlene y de su admiración por ella. Llega Marlene y se organiza el trabajo del día. Win entrevista a Louise, una aspirante. Es una mujer de 46 años con mucha experiencia que quiere cambiar de trabajo porque ya ha llegado a su techo de cristal. Angie entra en la oficina de su tía Marlene. Angie se quiere quedar unos días con su tía. Aparece Mrs Kidd que pide a Marlene que ceda el puesto que acaba de conseguir a su marido porque está deprimido. Nell entrevista a Shona. Shona es joven y trata de engañar a Nell sobre su experiencia para conseguir un trabajo.	Segundo acto Escena I	

Estructura en tres actos	Personajes	Espacio	Tiempo y cronología		Acción	Estructura en dos actos
				Orden cronológico		
Tercer acto	Joyce, Angie, Marlene	Cocina de Joyce	Un año antes	1	Marlene llega por sorpresa a casa de Joyce y trae regalos de su viaje: perfumes y un vestido verde (con el que aparece anteriormente Angie, y ahora es de su talla). La conversación entre Joyce y Marlene en los momentos de ausencia de Angie nos lleva a entender que Marlene es la madre de Angie y que se la dio a su hermana. Se ha separado de su pasado de clase baja y no ha atendido a las obligaciones para con su familia. Se opondrán dos tipos de mujeres: una capitalista y otra socialista. Después de acostarse, Angie baja y sabremos que ha escuchado la conversación.	Segundo acto Escena II