

LA REESCRITURA DE LA HISTORIA: EL CUERPO, LA VOZ Y LA MIRADA
FEMENINA EN EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES ENTRE 1986 Y 1996

THE REWRITING OF HISTORY: THE FEMALE BODY, VOICE AND GAZE IN
THEATER WRITTEN BY WOMEN BETWEEN 1986 AND 1996

Cristina Casado Presa

A dissertation submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the
Department of Romance Languages (Spanish).

Chapel Hill
2008

Aproved by
Advisor: Jose M. Polo de Bernabé
Reader: Lucia Binotti
Reader: Marsha Collins
Reader: Frank Domínguez
Reader: Larry King

©2008
Cristina Casado Presa
ALL RIGHTS RESERVED

ABSTRACT

Cristina Casado Presa

La reescritura de la Historia: El cuerpo, la voz y la mirada femenina en el teatro escrito por mujeres entre 1986 Y 1996.

(Under the direction of José M. Polo de Bernabé)

La reescritura de la Historia examines three theatrical plays that are representative of a generation of female playwrights whose theatrical production takes place between 1986 and 1996: Juego de Reinas by Concha Romero, Humo de Beleño by Maribel Lázaro and En igualdad de condiciones by Pilar Pombo. This dissertation examines the plays from a Feminist point of view, focusing on ways in which the representation of the female gaze, voice and body subverts –destabilizes, surpasses, criticizes- aspects of the dominant culture in relation to the feminine condition, how they challenge traditional conceptions of women, and how they reveal the contradictions and ambiguities inherent to them.

The study contributes to the examination of Feminism in contemporary Spain and considers the ways in which it attacks or destabilizes implicit or explicit conceptions of the feminine in contemporary society and provides a space in which traditionally silenced alternative female discourses can finally be heard.

ACKNOWLEDGEMENTS

Este proyecto no hubiera sido posible sin un grupo de personas que ha resultado de una ayuda inestimable, desde que era una simple idea hasta que se convirtió en lo que es hoy. En primer lugar, quiero dar las gracias a José Manuel Polo, mi director de tesis, cuyas sugerencias y críticas me han ayudado a recorrer este largo camino. Igualmente, quiero agradecer a Lucía Binotti, tanto su apoyo académico como los buenos ratos compartidos. Gracias también a Frank Domínguez por su motivación y dedicación. Por supuesto, muchas gracias a Larry King, por aceptar ser parte de este proyecto. Finalmente, no puedo dejar de agradecer la ayuda prestada por Marsha Collins.

Asimismo quiero dar las gracias a mi familia. A mis padres, Aurora y Deogracias, y a mi hermano Luis por todo el apoyo recibido en estos años. Mil gracias también a las Lobas y a Marta Sofía López Rodríguez, quien siempre ha sido una fuente de inspiración y nunca ha perdido la fe en mí. Por supuesto, no puedo olvidar a Carlos Abreu Mendoza, Keith Schaefer y Lorenzo Borgotallo, quienes han compartido conmigo los mejores y peores momentos del proceso. Y finalmente, mi más sincero agradecimiento a Adriano Duque, sin el cual esta disertación jamás hubiera existido y quien me ha ayudado a superar mis numerosos momentos de debilidad.

¡Gracias a todos!

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
I. EL CUERPO, LA VOZ Y LA MIRADA. LA OTRA GENERACION DEL 82.....	1
II. <u>HUMO DE BELEÑO</u> O LA REPRESENTACION DE LA ABYECCION Y EL EXCESO DE CUERPO.....	46
III. <u>JUEGO DE REINAS</u> O LA REPRESENTACIÓN DE LAS CARENCIAS DEL MODELO FEMENINO ESTABLECIDO.....	82
IV. <u>EN IGUALDAD DE CONDICIONES</u> O LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA SEXUALIDAD SUBVERSIVA.....	116
CONCLUSIONES.....	153
BIBLIOGRAFÍA.....	164

CAPÍTULO 1

EL CUERPO, LA VOZ Y LA MIRADA. LA OTRA GENERACION DEL 82

“Men have jobs, while women have roles: Mother, Wife, Goddess, Temptress, etc. That’s probably why it’s so hard for women to rewrite the rules. You’re not just changing a job description, but an ancient myth.” Carly Rivers, More Joy than Rage, 166.

El presente estudio examina la mirada, voz y cuerpo femenino en tres obras representativas de una generación de dramaturgas femeninas cuya producción dramática se desarrolla en España entre 1986 y 1996:¹ Juego de Reinas, de Concha Romero, Humo de Beleño, de Maribel Lázaro y En igualdad de condiciones, de Pilar Pombo². En particular, mi trabajo se centra en una producción dramática femenina que a través de una re-escritura de la Historia representa diferentes tipos y grados de opresión femenina al tiempo que responde a ella a través de estrategias de subversión. A lo largo de estas páginas se analizará de qué forma estos textos muestran comportamientos femeninos subversivos que intentan desestabilizar algunas tradiciones imperantes en el contexto de la España contemporánea a través de la reconstrucción del pasado desde un punto de vista de mujer. La dificultad que

¹ A partir del final de la dictadura, en 1975, se incorpora a la escritura teatral española una nueva promoción de dramaturgos. Como recoge Eduardo Pérez Rasilla, uno de sus componentes, Ignacio Amestoy, se ha referido a ella como “la generación de 1982”, tomando como referencia la primera victoria del PSOE en las elecciones generales, aunque estos dramaturgos vienen escribiendo desde mediados de los setenta (15). Las fechas seleccionadas para enmarcar mi análisis obedecen más al momento de publicación de estas obras ya que la dramaturgia femenina de la época puede encuadrarse en la misma generación, aunque no suele hacerse referencia al teatro escrito por mujeres cuando se hace referencia a esta producción teatral. De hecho, Patricia O’Connor, impulsora de esta dramaturgia, se refiere a ellas como “Dramaturgas españolas de los 80”, o “del reto de la democracia” (Dramaturgas españolas).

² Las ediciones que voy a utilizar para mi análisis son: Lázaro Maribel. “Humo de beleño”. Primer Acto 212. (1986) 74-103, Romero, Concha. Juego de Reinas o Razon de estado. Madrid: J. Garcia Verdugo, 1997 y Pombo, Pilar. En igualdad de condiciones. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.

conlleva hablar de subversión, especialmente femenina, es que describe un término amplio y cambiante, pero al tiempo constituye uno de los ejes unificadores de los textos seleccionados. Por subversión femenina entiendo un ataque o desestabilización que busca desafiar unas concepciones de la mujer que pueden encontrarse tanto explícitas como implícitas en la cultura y sociedad que define esta época. Otro problema añadido es que hablar de subversión femenina implica referirse al término feminismo, que resulta igualmente diverso y problemático, especialmente en el caso que nos ocupa, ya que las autoras de este grupo han rechazado de forma insistente la clasificación de feministas aunque, como defiende Patricia O'Connor muestran una vinculación con un feminismo de gran tradición (Dramaturgas españolas 49). No obstante, ofrecen una reescritura de la Historia en la que los personajes femeninos protagonistas no solo muestran una actitud subversiva y contestataria, sino que presentan opciones alternativas a las tradicionales representaciones femeninas del teatro español. Por lo tanto, considero que a través de estos ejercicios de subversión, esta dramaturgia busca la reivindicación de un espacio y un discurso que han sido silenciados por la normativa tradicional. Por ello, cuando me refiero al término feminismo sigo la definición de Toril Moi, quien afirma que el feminismo consiste en exponer y no perpetuar prácticas patriarcales (14) y también las pautas que sintetizan, según Maggie Humm, sus preocupaciones a nivel literario. En primer lugar en obras que concuerdan con esta definición se produce una aproximación a la historia literaria masculina desde el punto de vista de su revisión. Por otro lado, se ha enfatizado la invisibilidad de las mujeres escritoras. Además, se pone una gran atención a los nuevos métodos de escritura, en los que tiene gran importancia los textos sobre madres e hijas que han sido menospreciados tradicionalmente, y, por último, se anima a la creación de un nuevo tipo de escritura (8). Esta conducta transgresora se lleva a

cabo mediante la representación del cuerpo femenino, que muestra una actitud de resistencia ante el discurso dominante al cuestionar sus limitaciones. Por este motivo, el cuerpo se convierte en uno de los ejes que estructuran este análisis, al representarse como elemento que canaliza la voluntad subversiva femenina.

Para llevar a cabo este análisis, se estudiará cómo la producción dramática de mujeres entre 1986 y 1996 ofrece personajes, temas y discursos que resisten a las normas y limitaciones del orden establecido, ejerciendo una crítica más o menos explícita ante las tendencias predominantes de la cultura española en relación a la problemática femenina. Obviamente estas restricciones no son tan fuertes como durante la dictadura de Franco (1939-1975), pero aún es posible encontrarlas en la sociedad española de la época, donde el clima de aperturismo y cambio se conjuga con el peso de la represión y los valores tradicionales que aún siguen vigentes en la memoria colectiva.

De esta forma, estas piezas teatrales contribuyen a poner de manifiesto que estos años no son tan abiertos o tolerantes como podría parecer, por lo que los textos seleccionados para este estudio se agrupan bajo un prisma en el que predomina una mirada inconformista y crítica ante un contexto tanto social como cultural específico. Asimismo, todas estas obras se pueden leer desde una perspectiva feminista que ofrece un discurso alternativo que cuestiona la representación femenina hasta permitir hablar del surgimiento de una nueva estética teatral femenina en el contexto de la segunda democracia española.

En este sentido, es relevante para mi estudio la producción literaria que, durante la segunda mitad del siglo XX ha mostrado una gran preocupación por la mujer en ámbitos políticos, económicos, sociales y, por supuesto, literarios. Por un lado figuras como Hélène Cixous, Luce Irigaray o Julia Kristeva muestran muchos

puntos en común con el difícil concepto del feminismo español. Al mismo tiempo, autoras como Laura Mulvey o Teresa de Lauretis estudian la mirada femenina en el cine, medio que comparte numerosas afinidades, y diferencias, con el teatro.

Aunque existen numerosas muestras de revisiones históricas de carácter transgresor, he limitado mi análisis a tres obras que desestabilizan el concepto de cuerpo y sexualidad femenina tradicionales. La resistencia y la subversión se convierten, por consiguiente, en el punto de partida para llevar a cabo un análisis del cuerpo, la voz y la mirada femenina que aparecieron en el panorama teatral español entre 1986 y 1996.

De entre todas las obras y autoras que pude haber incluido en este estudio, decidí seleccionar a Concha Romero, Maribel Lázaro y Pilar Pombo por varias razones: el momento en el que escriben sus obras, su pertenencia a la Asociación de Dramaturgas españolas, la subversión explícita de sus personajes y el rechazo a ser consideradas como feministas. Patricia O'Connor las denominó como las dramaturgas del “reto de la democracia” (Dramaturgas Femeninas 6), ya que estas autoras forman parte del grupo que sufre el “desencanto” que parece dominar a sociedad española tras la euforia inicial tras el fin de la Dictadura y la instauración de la Democracia.

Esta generación, que Velázquez y Memba definen como “perdida y fragmentada” (16), fue incapaz de derribar al dictador y tuvo que conformarse con su muerte, lo que les hizo cuestionar si serían capaces de desplazar a los franquistas reconvertidos sin el apoyo de una oposición fuerte. En consecuencia, después de 1977, etapa de activismo político y participación sin precedentes, llegaron esos años desencantados, entre 1979 y 1981, caracterizados por un “escepticismo, próximo, en muchos casos, a la desesperación” (16). La desilusión dio lugar a un grupo que

observó con ironía y cinismo cómo la transformación había sido llevada a cabo por los antiguos franquistas y la izquierda moderada mientras que, al mismo tiempo, los políticos empezaban a alejarse del pueblo. Esta década de los 80 supone para el teatro español el auge de una serie de autores masculinos como José Luis Alonso de Santos, José Sanchis Sinisterra, Ignacio Amestoy o Fermín Cabal, quienes prefieren en su producción teatral, situaciones cotidianas que permitan crear un teatro crítico al tiempo que buscan un público nuevo que se vea reflejado en sus obras. Esta dramaturgia al mismo tiempo que la desaparición de la censura y la vinculación de estos dramaturgos con el teatro independiente que permite una experiencia teatral más allá del texto, en tanto que han sido, o son, actores y directores. Por ejemplo, Sinisterra organiza el grupo de teatro fronterizo³, que desde 1977 representa textos que se sitúan en el límite de la teatralidad, creando una especie de nueva categoría fronteriza entre géneros que se aparta de la moda de la espectacularidad. Su obra dramática siempre está caracterizada por su posición alternativa a los lenguajes teatrales tradicionales, aunque aparezcan inscritos en las estéticas más variadas. De hecho, al teatro dedica varios de sus textos como ¡Ay Carmela! (1987), o El lector por horas (1999). Por su parte, José Luis Alonso de Santos insiste en el tratamiento de personajes que tienen razones suficientes para estar dentro de la delincuencia pero al presentarlos en clave de sainete colabora de manera extraordinaria a su buena recepción, como en el caso de La estanquera de Vallecas (1981) o Bajarse al moro,

³ El concepto de “teatro fronterizo” de Sinisterra tiene su base en la marginalidad con respecto al sistema. Sanchís ha compuesto numerosos manifiestos sobre este concepto, añadiendo nuevas precisiones en cada versión, debido a la continua búsqueda y desarrollo de los límites de la teatralidad. Como muestra:

Para crear una verdadera alternativa a este “teatro burgués” no basta con llevarlo ante los públicos populares ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico” (29)

(1985). Por otro lado, una de las obras más conocidas de Ignacio Amestoy, Dionisio Ridruejo, una pasión española (1982), propone un verdadero drama político con ribetes de tragedia que abre las inmensas posibilidades que muestra el autor para ese género. El caso de Fermín Cabal viene marcado en gran medida por su procedencia del teatro independiente⁴. Pese a su tonalidad realista no desperdicia referencias simbólicas muy eficaces, como se hace patente en sus obras Tú estas loco, Briones (1978), Fuiste a ver a la abuela??? (1979) o Vade retro! (1982).

Es indudable que la dramaturgia femenina de la época comparte numerosos rasgos con la producción dramática de estos autores, en tanto que también luchan por la introducción de discursos alternativos y se alejan de las representaciones convencionales. No obstante, dentro del momento escénico en la que se enmarcan estos nuevos autores, es apreciable la existencia de una concepción teatral femenina en la que se hace notable una tendencia a la recuperación y re-escritura de la Historia. Las obras de Concha Romero, Maribel Lázaro y Pilar Pombo que nos ocupan, representaciones de la caza de brujas, el reinado de los Reyes Católicos y la Guerra Civil española, son tres casos de estudio representativos de esta tendencia re-visionista en la que se muestra una nueva concepción del cuerpo, la voz y la mirada femeninos. El vehículo del que se sirven para ello estas autoras no es otro que unos personajes femeninos claramente transgresores convertidos en protagonistas de sus dramas, circunstancias que no se limitan a estas obras ni a estas autoras.

En el caso de nuestras dramaturgas, cabe destacar que las obras que analizamos forman parte de una producción teatral más amplia. Maribel Lázaro produjo otros dramas como La fosa, estrenada en 1986 y la fuga⁵. Aunque se aleja de

⁴ El concepto de teatro independiente de Cabal se entiende como (Oliva).

⁵ Publicada en (Dramaturgas españolas)

la revisión histórica, ambas obras muestran una propensión a lo fantástico y, especialmente en el caso de la fuga, la tendencia a mostrar una sexualidad femenina explícita, irreverente y subversiva.

Por su parte Concha Romero, autora de Juego de Reinas, publica en 1983 Un olor a ámbar, obra que tiene como protagonista el cuerpo incorrupto de Santa Teresa y se centra en las luchas que surgen por su posesión. De igual modo, Las bodas de una princesa, muestran a una jovencísima Isabel de Castilla en su difícil pero triunfal camino al trono, mientras que los mismísimos dioses del Olimpo se presentarán en Así aman los dioses y Robert Schumann y su mujer Clara Wieck serán los personajes centrales de Abrázame, Rhin. Asimismo, la condición femenina en un mundo más actual cobra protagonismo, con obras como Un maldito beso, comedia meta teatral en la que el momento en que María sorprende a su esposo besando a otra mujer sirve como punto de partida para una reflexión acerca de la infidelidad, tanto masculina como femenina.

Pilar Pombo, asimismo, publica en 1988 su drama Una comedia de encargo. En esta pieza, dos amigas que vivieron juntas los acontecimientos del 68 rememoran sus antiguos sueños, ilusiones y esperanzas desde la perspectiva de la realidad en la que ahora viven, mucho más prosaica y desencantada. Asimismo, Pombo es la autora de varios monólogos cuyos títulos tienen nombre de mujer⁶, obras cortas que analizan los problemas de diferentes mujeres en heterogéneas situaciones sociales, al tiempo que profundizan en el interior de sus mentes y almas. Por otro lado, No nos escribas más canciones, publicada en 1991 le valió el Premio I Certamen de Autores de Teatro de la Comunidad de Madrid. Aunque no ha recibido la proyección y el reconocimiento merecidos, Pilar Pombo continuó, hasta su muerte prematura, con su labor creadora.

⁶(Amalia, Remedios, Purificación, Isabel, Sonia)

Además de Maribel Lázaro, Concha Romero y Pilar Pombo, existen otras autoras que destacan en este panorama teatral y que ya estaban en activo o se habían dado a conocer anteriormente. Probablemente el nombre más conocido es el de Paloma Pedrero. Ya con su primera obra, La llamada de Lauren, estrenada en 1985, Pedrero llamó la atención del público a través de su particular visión de las relaciones de pareja y la sexualidad al mostrar a un matrimonio que, en la noche de carnaval, revela un momento de crisis en su relación y la búsqueda de la identidad. Las relaciones de pareja son también centrales en obras como Resguardo personal (1986), donde una perrita sirve de catalizador para toda la amargura y resentimiento para un matrimonio en proceso de divorcio. Invierno de Luna alegre (1989), ofrece el encuentro entre un maduro artista callejero de Madrid que realiza curiosos espectáculos taurinos y una adolescente, y los vínculos que se desarrollan entre ellos. Otras producciones de esta autora son Besos de Lobo (1991) o el color de Agosto (1988), que también ofrecen una nueva perspectiva sobre los personajes femeninos al presentar a mujeres inconformistas con su vida y circunstancias, mujeres que hacen de la búsqueda de la identidad un objetivo primordial.⁷

Otro ejemplo es el de Carmen Resino. Aun habiendo publicado su primera obra en 1969 con el título El presidente, su nombre comienza a sonar con fuerza en la década de los 80, cuando el tema de la mujer en una sociedad dominada por hombres se convierte en central a su dramaturgia. Bajo esta perspectiva presenta La nueva historia de la princesa y el dragón (1989), que cuenta la historia de la princesa Wu-Tso, quien lucha por romper las limitaciones a las que la mujer se encuentra sometida en el siglo XV en China y Japón. Esta autora también ha mostrado su interés por el drama histórico desde una perspectiva femenina en Los eróticos sueños de Isabel

⁷ Las fechas que se ofrecen son las del estreno. En el caso de Besos de lobo, su estreno tuvo lugar en E.E.U.U.

Tudor (1992). Por otra parte, Lidia Falcón, reconocida figura del feminismo español, retoma la historia más reciente con Las mujeres caminaron con el fuego del siglo, mientras autoras como Lourdes Ortiz o María- José Ragué Arias han llevado a cabo revisiones de los mitos clásicos como Medea, en obras que ofrecen su personal reinterpretación de la figura de la mitología clásica.⁸

Ante la imposibilidad de hacer un estudio exhaustivo, he decidido escoger Humo de beleño, Juego de reinas y En igualdad de condiciones como representativas de esta nueva producción dramática femenina. Al escribir sus obras de teatro desde esta perspectiva, al introducir a la mujer en el escenario, estas autoras están creando una nueva forma de escritura, un nuevo lenguaje teatral. Como apunta Cixous, un texto femenino no puede ser más que subversivo ya que, en el momento que la mujer se escribe se produce la invención de una escritura nueva. Individualmente, al escribirse, la mujer regresará a ese cuerpo que ha sido negado, o como mínimo distorsionado. Como afirma Cixous, censurar el cuerpo es censurar, de paso, la palabra, escuchar la voz de la mujer y analizar como siente, mira y describe a otras mujeres o a sí misma, es afirmar que aquella que va a ser representada, cuyo cuerpo va a ser observado, debe ser escuchada (62).

Maribel Lázaro es la autora de Humo de beleño, publicada en 1985⁹ y ganadora del premio Calderón de la Barca. La obra narra la historia de un grupo de brujas rurales de la Galicia del siglo XVII que van a sufrir una cruel persecución por

⁸ Para un listado más completo ver:

O' Connor, Patricia. Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción. Madrid: Fundamentos, 1988.

---. "Women playwrights in Spain and the male-dominated canon." *Signs* 15.2 (1990): 376-90.

Toro del, Alfonso, Floeck, Wilfrid eds. Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.

Serrano García, Virtudes. "Dramaturgia femenina fin de siglo: estado de la cuestión".

Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura. N° 699-700, 2004, pags. 561-572

García Lorenzo, Luciano. Autoras y Actrices en la historia Del Teatro Español. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000.

⁹ El texto de Maribel Lázaro nunca ha sido representado.

parte del Santo Oficio a causa de las denuncias de sus propios vecinos, hasta que son finalmente encarceladas. Numerosas críticas pueden leerse a lo largo de este texto, siendo la más evidente la opresión femenina por parte de una estructura patriarcal que se hace especialmente indudable en la institución religiosa, en este caso representada por la temida Inquisición Española y una marcada violencia masculina. Lázaro establece un claro contraste entre el hombre, que es parte del sistema que oprime a la mujer a través de la amenaza y la violencia, y el mundo en el que se refugian las brujas, que representa la libertad. Finalmente, las brujas deciden morir por sus propios medios, no ajusticiadas, y de este modo se rebelan a doblarse a la misma sociedad que las rechaza y las teme. Así, el segundo capítulo se centra en el análisis de este drama, en el que Maribel Lázaro va a servirse de una figura tan odiada como sugerente, la de la bruja, a la hora de mostrar su polémica representación del cuerpo femenino.

Los aquelarres de estas brujas hacen gala de una sexualidad sin tapujos. Un lenguaje descriptivo y explícito, y una puesta en escena que apuesta por la espectacularidad, fantasmagórica y complicada son el vehículo de expresión de la libertad femenina. La aceptación y el disfrute por parte de las brujas de su sexualidad desinhibida se refleja en todos los componentes escénicos del drama, ofreciendo así Humo de beleño una aproximación al concepto en clave de exceso, con las posibilidades de representación que conlleva.

Las brujas se revelan en este drama como vehículo para desvelar las miserias de una sociedad hipócrita y corrupta, y se convierten en una amenaza al orden establecido al proponer una forma alternativa de existencia, con lo que es necesaria su eliminación. Sin embargo, a pesar de ser condenadas a muerte para restablecer el orden, y de conminarlas a arrepentirse de sus pecados, al escoger suicidarse antes de

ser ajusticiadas, se reafirman en su deseo de no pertenecer al sistema que las oprime. Así, escogen perpetuar su forma de vida en las llamas de un infierno que se muestra más comprensivo de lo que ha sido su entorno terrenal, con lo que su rebeldía ofrece un punto de resistencia al comportamiento establecido, especialmente para la mujer. Esto se refuerza en el hecho de la obra presente un personaje femenino colectivo protagonista, lo que la dota de una mayor universalidad.

Juego de reinas o Razón de estado, escrita por Concha Romero y estrenada en 1991, está estructurada en torno a una serie de diálogos entre Isabel de Castilla y su hija Juana. La futura Juana I de Castilla, a quien la historia ha tratado de forma muy poco amable, da prioridad al rol que la sociedad ha prescrito para ella, el de esposa y madre. Para encarnar ese rol, Juana descuida sus obligaciones como futura reina y estadista. La incapacidad de Juana de asumir el mando políticamente y lo que ella considera su fracaso personal son dos elementos contradictorios al tiempo que su incapacidad de asumir una voz o quizás la imposibilidad de compaginarlos son los desencadenantes de su famosa locura. De esta manera, el tercer capítulo estudia cómo Concha Romero introduce el concepto de la anulación del cuerpo femenino, retomando el viejo tema de la locura de la princesa Juana en su drama. La locura de Juana se va a ir perfilando a lo largo del drama a medida que su conflicto interior entre el personaje público y su vida privada aumenta hasta estallar en una protesta ante las limitadas e insuficientes posibilidades que se le ofrecen por su género. La revisión de la figura de Juana la loca en Juego de reinas muestra una nueva perspectiva de los motivos que pudieron llevar a la mujer que parecía tenerlo todo y que sin embargo ha pasado a la historia rodeada del halo de misterio que le confirió su encierro a instancias de su comentada locura. Concha Romero toma la vida íntima de Juana en la que reflexiona sobre las consecuencias del conflicto de una mujer entre su

rol público como futura reina, y su faceta privada como madre y, especialmente, como esposa. Juana está atrapada entre una excesiva adhesión a los roles femeninos prescritos por la sociedad. La soledad que representa seguir los pasos de su madre Isabel, denuncia la falta de alternativas para la mujer al tiempo que desvelan las causas de la famosa locura de Juana.

Finalmente, Pilar Pombo es la autora de En igualdad de condiciones, estrenada en 1996. Ambientada en 1977, la obra presenta a dos mujeres, Matilde y Hortensia, en diferentes momentos de sus vidas. Matilde, quien acaba de dar un mitin que ha concluido al son de “La Internacional”, decide dar un paseo por las calles de Madrid y entrar en el primer bar que encuentra para llamar por teléfono y tomar un café. Para su sorpresa, el bar pertenece a su antigua amiga Hortensia, junto a la que vivió momentos muy duros en el transcurso de la guerra civil. Entonces, Matilde era una joven miliciana analfabeta y Hortensia, una joven de clase media, estudiante de piano, cuya amistad con Matilde comenzó cuando le enseñó a leer y a escribir. Sin embargo, una íntima confesión de esta última provocó su separación en términos poco amistosos: la homosexualidad de Hortensia, hecho que Matilde no pudo tolerar. Este encuentro fortuito, tras treinta años, va a dar pie al recuerdo de toda una red de vivencias, de encuentros y desencuentros, en el marco de los acontecimientos bélicos, excepto el último, generado por la intolerancia de aquella que buscaba la libertad. Por medio de tales evocaciones se reconstruye toda una historia movida por una serie de vaivenes que son los de las protagonistas, abrumadas existencialmente por la soledad y la tristeza que intentan solventar, unas veces con éxito pero otras con una irremediable resignación a la realidad. En consecuencia el capítulo cuatro analiza la obra En igualdad de condiciones. En este caso, Pilar Pombo, aboga por una actitud reconciliatoria rescatando las diferentes voces y cuerpos que fueron silenciados y

torturados, a través de la historia de dos mujeres republicanas en la Guerra Civil española. La obra de Pombo, asimismo, lleva más lejos la temática femenina y la necesidad de encontrar discursos alternativos, al ofrecer nuevas reflexiones acerca del género a través de la homosexualidad de Hortensia.

Esta rememoración de las vidas de dos mujeres anónimas en tiempos de guerra ofrece una crítica a la intolerancia y la incomprensión, mediante un cuidado lenguaje que destaca por su verosimilitud y que muestra la indignación ante la brutalidad y crueldad de una guerra que truncó innumerables vidas, proyectos y futuros. Sin embargo, la narración de Hortensia muestra que es precisamente ella la que peor parada ha salido en la historia, teniendo que callar su forma de ser por la intolerancia de los que le rodean, incluso de su mejor amiga, haciendo un especial hincapié en cómo ese rechazo e incomprensión viene de la mano de otra mujer que, paradójicamente se considera luchadora por la libertad. El título de la obra de Pombo puede tener numerosas interpretaciones. En igualdad de condiciones puede referirse a la ironía de la situación entre ambas mujeres, a la intolerancia y la incomprensión, o la amistad sincera y el amor incondicional de la Humanidad.

Tanto las brujas de Lázaro como la Juana de Romero o las milicianas de Pombo viven situaciones de incomprensión, rechazo y desprecio encontrándose atrapadas, tanto de forma metafórica como de forma literal, en una sociedad en la que no hay sitio para ellas a causa de un comportamiento que se sale de la norma.

El presente trabajo parte de la necesidad de tener un estudio más profundo de esta producción teatral de mujeres entre 1986 y 1996. Mi propósito no es considerar ninguna de estas obras como válida o no válida desde el punto de vista feminista, sino iluminar el significado de cada una de ellas desde una teoría feminista, en una muestra de las posibilidades de análisis de este drama.

La producción teatral de nuestras autoras surge en un momento clave que contrasta vivamente la opresión que sufrió la mujer durante la Dictadura de Franco y el cambio experimentado tras la muerte del Dictador y la llegada de la Democracia. Al margen de su importancia como testimonio de una época, estas tres obras presentan un interés adicional: su estudio permite examinar la forma en que la creación y las creadoras de estos dramas se ven afectadas por el momento histórico y cultural y cómo éste se refleja en la creación de sus personajes. Recordemos que las autoras pertenecen a la denominada “generación del desencanto, el cual se manifiesta doblemente, tanto en su condición de mujeres como de dramaturgas.

Por un lado, la situación de la mujer en la sociedad española de la nueva Democracia, a pesar de la restrictiva existencia que había tenido hasta el momento, no fue considerada como una prioridad tras la muerte de Francisco Franco. Las mujeres españolas habían experimentado un significativo retroceso en los años de la Dictadura, hecho que contrastaba vivamente con el aperturismo y atención que gozó la mujer durante los tiempos de la Segunda República, que llegó a aprobar el voto femenino en las elecciones de 1931. La muerte de Franco presagiaba una notable mejora de la condición de la mujer y, sin embargo, la situación no se resolvió de la manera esperada. Evidentemente, se dieron varios pasos importantes, como se pone de relieve en aspectos como el voto femenino en las primeras elecciones democráticas en 1977, o el aumento de la presencia femenina en las instituciones. Aun así la mujer continuó relegada a un puesto secundario, justificado por tener la clase política otras prioridades.

Al mismo tiempo, y a pesar de los progresos que se habían llevado a cabo, seguían manteniéndose impedimentos que se reflejaban tanto en su vida diaria como, inevitablemente, en su papel de dramaturgas. Libres en teoría para conquistar el difícil

mundo de los escenarios, uno de los primeros inconvenientes para estas autoras se presentó bajo la forma de una nueva censura impuesta por la financiación ya que, tras la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, se introdujeron grandes cambios en las instituciones culturales del país. Es en estos momentos cuando nace el Centro Dramático Nacional, se funda la Compañía Nacional de Teatro Clásico y crece el número de eventos de carácter internacional, como los reconocidos festivales de teatro de Mérida y Almagro. Asimismo, como reseña César Oliva, se crea toda una política de ayudas específicas a los teatros estables y se da prioridad al teatro público, mientras se establecen pautas de concertación entre el sector privado y el gobierno, lo que va a traducirse en un descenso del número de empresas privadas debida a su escasa financiación. Paralelamente, los montajes de esta época, al tiempo que proyectaban modernidad al extranjero, provocaban unos costes superiores a los ingresos por su espectacularidad. Consecuentemente, cada vez es más difícil presentar obras en el teatro privado mientras el teatro público intenta, a través de una elección juiciosa, evitar riesgos económicos. (Oliva 259). Por lo tanto, optó principalmente por autores de prestigio como Lorca o Ibsen, y mostró una mayor inclinación al teatro comercial. Esto resultó perjudicial para numerosos autores, como las que nos ocupan, por ofrecer una dramaturgia alejada de los gustos del público habitual.

Esta dificultad a la hora de establecerse en la escena teatral de los 80 es una de las razones que les lleva a la creación de la Asociación de Dramaturgas Españolas, ya que coincidían en que era necesario lograr un espacio de interés a todas. Sin embargo, otra razón igualmente importante para la creación de esta asociación parte de la ausencia de mujeres dentro de la tradición, lo que se traduce en un gran vacío de referentes femeninos para estas mujeres, circunstancias que recogen, entre otras, Lourdes Ortiz: “es lamentable comprobar, como yo lo he hecho, (...) que en la

relación de autores del siglo XIX solo aparecen cuatro mujeres y no más de doce en este siglo” (Primer Acto 220, 11). Estas inquietudes y dificultades compartidas pueden explicar, sin duda, la decisión de crear esta asociación, ya que permitió relacionarse a mujeres que escribían o querían escribir teatro en España, presentando como uno de sus principales propósitos el mostrar, en su producción, su identidad de mujer.

Al mismo tiempo, reconocen y reivindican la existencia de una dramaturgia femenina con un lenguaje propio. Paloma Pedrero considera que “hay todo un lenguaje femenino-teatral en este caso- que debe ser proyectado” a lo que Maribel Lázaro añade que, como dramaturgas, buscan “elevar a nivel protagonista” su mundo, y principalmente a través de personajes protagonistas y de un modo muy comprometido. (Primer Acto 220, 15). Asimismo, muchos de los temas tratados pertenecen al ámbito femenino como el lesbianismo o la maternidad, de forma que las experiencias son creadas y descritas por una persona que tiene la capacidad de vivirlas en primera persona.

Por último, hay que destacar que existe otro factor en común que no deja de resultar curioso, aunque comprensible al examinar el desarrollo del feminismo en España. Estas autoras intentan evitar la etiqueta de feministas.

El feminismo español ha sido objeto de una gran controversia e inequívocamente ha sido considerado un término con connotaciones negativas. Lisa Vollendorf pone de manifiesto que el término “feminismo” en España se encuentra rodeado de diferentes problemáticas: “ranking from the rejection of the feminist label to demands for equal treatment of all the minorities, from suspicion about the meaning of “women’s writing” to a celebration of women’s differences” (7). Sin embargo, el desagrado ante el término en sí mismo contrasta vivamente con el hecho

de que nos encontremos ante un grupo de mujeres dramaturgas creando una serie de sujetos femeninos a lo largo de sus obras, al tiempo que resaltan la necesidad de una tradición femenina resaltando la ausencia de ella. Es por ello que el rechazo al término feminismo por parte de este grupo de dramaturgas puede entenderse más como un problema de forma que de contenido, y que se debe mayoritariamente a un intento de evitar la imposición de determinadas clasificaciones que puedan, de alguna manera, marginarlas o encasillarlas.

Asimismo, hay que recordar que puede llevarse a cabo una aproximación feminista a una obra aunque esta en sí no lo sea o, aunque el autor, o las autoras en nuestro caso, rechacen esta clasificación. A este respecto coincido plenamente con María Donapetry cuando afirma que hay varias formas de acercarse a una obra desde una perspectiva feminista. Una de ellas consiste en una revisión de las obras masculinas y “leerlas o mirarlas a contrapelo”, siendo posible, de esta manera señalar “las presunciones ideológicas y estéticas que no se habían explorado anteriormente y que subyacen a la construcción cultural de la mujer” mientras que otro tipo de aproximación se basa en el estudio de escritoras, directoras y actrices de forma que se produce un “corpus paralelo” artístico y se destacan formas de hacer, en nuestro caso, teatro, ignoradas hasta entonces. (41)

En el caso que nos ocupa, pondremos el énfasis en la opresión de la mujer como tema, las distintas resoluciones que las autoras sugieren para esta temática y el impacto que supone esta representación en la audiencia, acostumbrada a las obras masculinas, ya que podemos resaltar esas asunciones sobre la construcción cultural de la mujer contrapuesta a la aparición de nuevos modelos. En estas circunstancias es posible mostrar que, efectivamente, se trata de obras que, aún cuando no se han concebido como alegatos feministas, se pueden entender fácilmente como tal, ya que

admiten y resaltan la existencia de representaciones femeninas predeterminadas y erróneas que se hacen patentes al romper este modelo de representación, presentando un intento de plasmar a la mujer desde otra perspectiva.

Asimismo, la naturaleza del medio teatral nos permite introducir otro elemento a analizar: la mirada femenina. Laura Mulvey afirma cómo de manera tradicional la mujer es un objeto para ser mirado, no un sujeto que mira y disfruta de su mirar. Así, de acuerdo con Mulvey, la mirada masculina proyecta sus fantasías en la figura femenina que aparece, en nuestro caso, en el escenario, y esta construida de forma que concuerde plenamente con estas fantasías. En consecuencia, las mujeres son simultáneamente miradas y exhibidas, convirtiéndose en un elemento indispensable de espectáculo, un objeto para los personajes masculinos de la obra y un objeto para el espectador (19). Aunque el estudio de Mulvey haya sido escrito pensando en el cine, trataremos con especial atención este asunto en tanto que el teatro es el medio en el que confluyen varias miradas: la del personaje, la de la autora y, por supuesto, la de la audiencia. Devolver la mirada supone, al mismo tiempo, una interpelación directa, una búsqueda consciente de la atención. Y es que llamar la atención del público y la sociedad en general es el objetivo que persiguen las autoras españolas que nos ocupan, tanto en ellas mismas como en sus personajes, tanto en su posición de dramaturgas como en su condición de mujer al lograr plasmar en sus obras una representación femenina que no es simplemente un objeto, sino que se expresa con voz propia.

Como ya hemos mencionado, la cosificación de la mujer y la ausencia de una representación apropiada es una de las grandes preocupaciones del feminismo. Sin embargo, hablar de feminismo siempre resulta cuanto menos problemático debido a la multiplicidad de perspectivas que presenta. Desde las primeras sufragistas que

luchaban por el voto femenino en el siglo XIX y crearon asociaciones de mujeres para luchar por su emancipación, el feminismo ha evolucionado y se ha ramificado de forma que hoy en día es más plausible hablar de “feminismos”.

Tras reducir su actividad entre los años 1940 y 60, el clima político de los años 60, el aumento de la presencia femenina en la Universidad y en el mundo laboral permite un resurgimiento del feminismo. Como apunta Gloria Solé Romeo, en la época en que se lucha activamente por “los derechos civiles de los negros en EE.UU, movimientos estudiantiles y mayo del 68 francés, rebelión de los hippies”, las mujeres que participaban activamente se dieron cuenta de esta protesta y deseos de libertad no se extendía a la mujer (49). Es en este contexto en el que surge la segunda oleada feminista, representada especialmente por el feminismo francés, y que va a desarrollar una gran influencia social en la cual algunas mujeres tienen un papel decisivo. Antes de centrarnos en este aspecto, se hace necesario un repaso a las principales obras, corrientes e ideas que se habían conformado anteriormente en torno a la cuestión femenina y que ejercieron una notable influencia en autoras posteriores.

Ya en 1929 Virginia Woolf había mostrado en su obra A Room of One's Own (1929) que la literatura observada desde un punto de vista feminista contiene una doble perspectiva. En primer lugar, sostiene que en el momento en que la realidad social, tanto masculina como femenina está condicionada por su género, la representación femenina en la literatura va a estar condicionada por las mismas circunstancias. Además, Woolf señaló como las representaciones de la mujer en la literatura, no muestran características innatas de la mujer real.

Esta idea es desarrollada por Simone de Beauvoir en su obra The Second Sex que, aunque publicada en 1949, se convierte en imprescindible en la década de los 60, especialmente en EE.UU. Beauvoir se centra en el estudio de la represión de la mujer

y la construcción de la feminidad por parte del hombre. Su título resume el argumento de que la sociedad tiende a considerar al hombre como positivo, y la mujer como negativa, “and the construction of feminity by men, “second sex or “other”” (37) a la que se le niega su propia subjetividad y la responsabilidad por sus propias acciones. Beauvoir subraya la inautenticidad de la mujer ya que representa lo que la sociedad patriarcal ha prescrito para ella. Mientras que la mujer ha quedado subordinada a pasividad, es el hombre el que construye el mundo.

Estas cuestiones siguen siendo hoy en día de vital importancia, especialmente algunos de los interrogantes que en su obra plantea Beauvoir: “How is woman constructed differently from, and by, men? What particular social perspectives does literature offer? And from this can we distinguish between women and feminity in a useful way?” (36), y el más importante: “what is a woman?” (36). La propia Beauvoir ofrece su respuesta a estas preguntas a través de un repaso de diferentes hechos y mitos en los que se subraya la posición de la mujer como un objeto pasivo, lo que le lleva a concluir que la constitución física de la mujer es diferente a la del hombre, aunque estas características físicas no deben determinar, en ningún caso, las diferencias entre hombres y mujeres. Asimismo, resalta la importancia de la literatura porque es donde la mujer aparece mas claramente elaborada como “the Other” (37).

La obra de Beauvoir resultó muy atractiva en un momento de inquietud política y social en el que la cuestión femenina es un fenómeno que se extiende a todas las esferas, con un énfasis especial en la antropología, que busca evidencias acerca de la situación en otras culturas y así arrojar luz en la cuestión de la subordinación femenina, lo que impulsó en gran medida los estudios de género. Es a partir de esta época cuando comienzan a desarrollarse diferentes corrientes feministas.

Por un lado, EE.UU vio el surgimiento de un feminismo radical que, como señala Solé Romeo, concedió un papel central “a la sexualidad de la mujer y la subordinación de otros factores como raza y clase social” (55). El feminismo americano es de naturaleza activa y su acercamiento al término es inequívocamente político, lo que se pone de manifiesto en las amplias participaciones en manifestaciones y otros actos de protesta para cambiar las leyes.

Sin embargo, es durante los años 70 que cobra un especial auge el feminismo francés, influenciado por las ideas de Beauvoir, y prestando atención de una forma más concreta al concepto de la mujer como “the Other”. Las feministas francesas, que mantienen una estrecha relación con el psicoanálisis, buscan un proceso de deconstrucción y revisión, y consideran imprescindible salir de la estructura patriarcal y buscar la diferencia femenina, también plasmada en la creación de una escritura femenina.

“Laugh of Medusa”, obra emblemática de Hélène Cixous, publicada en 1975, tomó su título de lo que Cixous considera como la inmovilización de la mujer entre dos mitos horripilantes: la medusa y el abismo (21). Para Cixous el pensamiento siempre ha funcionado por oposición por lo que en todo interviene una ordenación por oposiciones duales e irreconciliables. Y todas las oposiciones son parejas en las que el movimiento por el que cada oposición se constituye para dar sentido es el movimiento por el que la pareja se destruye. La autora hace especial hincapié en que en la filosofía la mujer esta siempre al lado de la pasividad. Hélène Cixous se pregunta “¿Dónde esta ella, la mujer en todos los espacios que el frecuenta? ¿En todas las escenas que prepara en el interior de la clausura literaria? Le han dejado ver (no ver) a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir, casi nada” (20).

Laugh of Medusa hace una exposición acerca de cómo la mujer ha tenido que plegarse a la forma masculina de ver el mundo en caso de no desear sentirse excluida, ya que es el punto de vista masculino, su forma de ver el mundo, su manera de mirar, el natural, pues el mundo está hecho por el hombre mismo. Sin embargo, el conflicto que se ha producido en el caso de las mujeres entre la visión masculina y la femenina, ha provocado su “duplicidad”, es decir, lo que una mujer debe ser en esta concepción masculina y normativa, y lo que en realidad es. Como afirma Cixous, “Ella no existe, no puede ser, pero es necesario que exista. Y si interrogamos a la historia literaria el resultado es que todo se refiere al hombre haciendo surgir en lo que se refiere a la femineidad reflexiones, hipótesis” (20). Así, no es un motivo de extrañeza que tradicionalmente los hombres hayan tenido una visión masculina tanto de la cultura como de la sociedad, pero de la misma manera, es también cierto que, tradicionalmente, las mujeres han compartido esa visión masculinizada del mundo. Y en verdad, no resulta nada fácil competir con una hipótesis idealizada y perfecta de una misma, especialmente cuando es precisamente esa abstracción la que se ha convertido en la norma, desplazando al verdadero “yo femenino”.

Los conceptos introducidos por la crítica feminista francesa son para muchos autores tanto el punto de referencia como el punto de partida para el desarrollo del feminismo en España. Asimismo, este concepto de “escritura femenina” puede encontrarse en la producción dramática femenina de la época, aunque como reseña Elizabeth Ordóñez la tradición francesa se manifiesta de una forma diferente en España “a tendency to demythify patriarchal or phallic myths that have bound or deprived women of being and autonomy, and a desire to free female discourse, and by extension female existence from their historical constrictions”. (“Inscribing difference” 49). Teniendo en cuenta las especiales circunstancias y restricciones

históricas inherentes a la mujer española, incluso en un momento de cambio como es la instauración de la democracia, merecen una especial atención.

En primer lugar, Como recoge M.J Mayans Natal existe una creencia que se ha perpetuado a través de los años en la que cualquier actividad o aspiración de la mujer debe quedar supeditada a la función de madre, siendo el hogar familiar su área de influencia y el límite que no debe traspasar. En consecuencia, se ha construido paulatinamente un icono que la sociedad ha mantenido vivo debido a que esta imagen de “la madre, la santa, la virgen, la mujer recatada, la prudente” (117), se ha convertido en un modelo que la sociedad necesita preservar para mantener la estabilidad de la estructura social.

A esto hay que sumarle otro elemento que va a ser decisivo en la configuración del ideal femenino en España, y que no es otro que la proximidad de la moral victoriana. Según apunta Bridget Aldaraca, en su artículo “El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-century Spain” esta exaltación de la domesticidad, que confina a la mujer a los límites del hogar y más concretamente de la institución familiar, cobra gran fuerza en España a lo largo del siglo XIX y se puede sintetizar en el proverbio “la mujer en casa con la pata quebrada” (63). De esta manera, la definición de la esfera femenina, el ámbito de lo privado y lo familiar, no solo queda perfectamente delimitado, sino que demuestra que, a pesar de que teóricamente es complementario a la esfera pública, estos dos mundos son, en realidad “antagonistic and mutually exclusive” (64).

Muchos de estos usos victorianos fueron recuperados durante la Dictadura de Franco (1939-1975) que promovió un fuerte conservadurismo en cuanto a la función de la mujer en la sociedad, limitándola a los roles que la sociedad patriarcal ha considerado inherentemente femeninos, es decir, convirtiéndola, una vez más, en una

madre y esposa abnegada, recuperando la figura del perfecto “ángel del hogar”. Así, la propaganda Franquista exhortó a la mujer a convertirse en un modelo de virtud, combatió el movimiento feminista y ejerció varias formas de censura y discriminación que se hacen patentes, sobre todo en la educación femenina. Como observó John Stuart Mill: “Se educa a las mujeres desde la edad mas temprana en la creencia de que su personalidad ideal es la opuesta a la del hombre; no voluntad propia y dirección a través del autocontrol, sino sumisión, y aceptación del control de los demás” (27).

Este enaltecimiento trajo consigo una serie de restricciones al acceso de cualquier otro ámbito fuera de su consabida función dentro de la casa. Como explica Iris Zavala “la situación de la mujer en la España Nacional es de pérdida”, se convierte en una vuelta a la moral más vetusta frente a la libertad gozada durante el periodo republicano. Como muestra, cabe resaltar que la inclusión de la mujer en el nacionalsindicalismo se hizo posible a través de la Sección Femenina, fundada en 1934 por José Antonio Primo de Rivera. Una de las bases de esta ideología es que la autoridad femenina viene relegada a la de su esposo, ya que como se explica en los libros de texto: “la jerarquía familiar es el padre. (...) De esta autoridad se dice que es de institución divina” (Sección femenina, formación político social, quinto curso de bachillerato, 115). Así, esta supeditación a la figura masculina y la misión de criar muchos hijos “fuertes y sanos para Dios, España y la Falange” se convierte en el objetivo prioritario para la mujer, cuyos modelos a seguir eran la propia hermana de José Antonio, Pilar Primo de Rivera, mientras el modelo de esposa lo encarnaba Carmen Polo de Franco, que Zavala define como de “oír, ver y callar” (189) Muchos autores recogen la posición de la mujer en la época. John Hooper presenta algunos ejemplos que hacen patentes las numerosas limitaciones a las que estaban sometidas. Partiendo de la base de que la misión del hombre era proteger a la mujer mientras que

ella debía obedecer a su marido, no es extraño encontrar leyes que la privan de derechos que hoy en día damos por supuestos. Sin el permiso de su esposo era imposible para una mujer aceptar un trabajo, empezar un negocio, abrir una cuenta bancaria o simplemente hacer un viaje. En el ámbito matrimonial y familiar las cosas no eran, irónicamente, mucho más fáciles: la mujer no tenía control sobre los bienes gananciales pero tampoco sobre los hijos, por no mencionar el hecho de que no podía ausentarse del hogar incluso por unos días sin que se considerara como abandono. Otras cuestiones de índole más personal estaban, también, determinadas por el sexo. Por citar un ejemplo, el adulterio de la mujer se consideraba un crimen en cualquier circunstancia, mientras que siendo cometido por un hombre la gravedad del hecho se consideraba ofensa, y sólo si había sido cometido en el hogar conyugal, el adúltero vivía con su amante o la relación ilícita era de dominio público. (167).

La muerte de Franco en 1975 señala el final de la Dictadura y permite la entrada en España de ideas y preocupaciones concernientes a la situación de la mujer. No obstante, la entrada del feminismo en España no está exenta de problemática.

Parte del conflicto, al igual que en otros países, como señala Ellen C. Mayock, se basaba en el choque entre el feminismo de la igualdad y el de la diferencia (16). Frente al feminismo de la igualdad del que eran partidarias las seguidoras del feminismo socialista, esto es la búsqueda de una sociedad en la que hombres y mujeres poseyeran los mismos derechos y obligaciones, el feminismo de la diferencia concebía la necesidad de que se entendiera a las mujeres no sólo como militantes, sino como totalidad, como personas¹⁰.

¹⁰ Para más información ver:

Escario Pilar, Alberdi Inés, López-Accotto Ana Inés. Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1996.

Uría, Paloma, Pineda, Impar y Oliván, Monserrat. Polémicas feministas. Madrid: Editorial Revolución, 1985.

Por otro lado y como recogen Escario, Alberdi y López-Acotto, no solo los sectores más conservadores de la sociedad se mostraban contrarios al feminismo en España de la época, sino que incluso llegaban críticas desde la izquierda, que acusaba al movimiento de burgués, aunque en otros casos el ataque se llevaba a cabo a través de la moral:

Los medios de comunicación se referían a ellas, en plan sarcástico como las woman-lib por influencia de las americanas y también se usaba la expresión es una “mujer liberada” que podía suponer tanto que se trataba de una feminista como que tenía un comportamiento sexual más libre de lo habitual, o ambas cosas a la vez. (67).

Asimismo, muchos de los planteamientos más radicales del feminismo contribuían a propagar esta imagen negativa y al rechazo entre un buen número de mujeres, sobre todo en cuestiones acerca del matrimonio y la familia, que era considerado un síntoma de independencia de la mujer. Así, numerosas contradicciones entre la tradición, la desconfianza que genera el feminismo y los propios conflictos dentro del movimiento en España configuran el concepto del feminismo en España desde el momento de su introducción.

La imagen idealizada y sumisa femenina, se ha perpetuado, inevitablemente en lo que se lee y en general, en todo lo que se ha escrito. En tanto los roles masculinos crecen, cambian, y se adaptan a los tiempos que corren, es cuanto menos fascinante observar como los roles femeninos permanecen de algún modo inmutables, ajenos a los cambios que traen los nuevos tiempos. La lógica nos indica que, si la literatura se erige en reflejo de la realidad del momento, los roles femeninos deberían evolucionar en consonancia con el momento político, social o cultural. Sin embargo, no debemos olvidar que es la masculina la forma de mirar que es comúnmente aceptada, por lo

tanto será, precisamente, esa mirada masculina la que se refleje en la literatura de cada momento. La visión masculina ha predominado, asimismo, en la literatura escrita por mujeres, debido a la aceptación sin cuestionamiento de la mirada masculina a la hora de ver el mundo y plasmarlo en la literatura.

Como señala Mary Ann Ferguson, la mujer ha tenido que limitarse, o ha sido limitada como la motivadora del hombre, la que pone barreras, la que le recompensa y le reconforta para que, así, el hombre persiga su destino, corra toda suerte de aventuras y pueda encontrar su identidad, en definitiva, para que sea un ser pasivo(6) De esta manera, la capacidad infinita de sacrificio y la generosidad sin límites, son, tradicionalmente, características innatas de la mujer.

En el caso de España, existe un corpus de literatura misógina, de la cual es el exponente más importante La perfecta casada de Fray Luis de León. Publicada por primera vez en 1583, se trata de un comentario al capítulo 31 de los Proverbios, en los que Salomón escribe un elogio de la mujer fuerte. Como recoge Miguel Metzeltin, este libro seguía siendo muy popular a mediados del siglo XX en España, siendo incluso considerado un excelente regalo de boda. Y es que, el texto de Fray Luis de León no deja lugar a dudas de cuál es el lugar de la mujer:

Al estado y oficio de la mujer que se casa pertenecen el servir al marido y gobernar la familia y la crianza de los hijos, y la cuenta que juntamente con esto se debe el temor a Dios, y la guarda y la limpieza de la conciencia” (...) y cuando la mujer atiende a su oficio el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece (105).

A la vista está, por lo tanto, que uno de los problemas fundamentales a los que la mujer ha tenido que enfrentarse, es, precisamente el hecho de ser mujer, a causa de

la aceptación generalizada de estas ideas de sumisión e idealización femenina dentro de la sociedad. De alguna manera, esta creencia ha persistido a lo largo de los años, de modo que esta concepción del hombre, y sobre todo de la mujer, ha cristalizado de tal modo que se ha convertido en la norma, aunque haya sobrados ejemplos que niegan su veracidad. Es por ello que se sobreentiende que a la mujer le corresponde un comportamiento pasivo mientras el hombre asume la iniciativa en todas las esferas. En consecuencia, han sido los hombres los que han triunfado gracias a su personalidad asertiva, cualidad indispensable para el éxito.

Por otro lado, es interesante señalar lo que sucede cuando se invierten los papeles ya que, si una mujer hace gala de esa virtud y consigue triunfar en la esfera de lo masculino, enseguida recibe los calificativos de “antifemenina” y “antinatural”:

When women are considered intelligent, their kind of intelligence, their mysterious intuition, is equated with flightiness and fuzzy thinking (...). Possessiveness in men is associated with protectiveness and responsibility, in women with narrowness and selfishness; all sacrifice in men is marvelled at, in women taken for granted.

(Ferguson 2).

De este modo los nuevos aires de cambio que entran en España en 1975, conviven y entran en conflicto con este tipo de creencias. En tanto que se han asentado en la cultura popular sin cuestionarse, han dado lugar a la perpetuación de estos roles y se han creado una serie de estereotipos. En algunos casos, estos estereotipos llegan a cobrar una extraordinaria fuerza al estar reforzados por arquetipos, como es el caso de las mujeres, ya que mientras el hombre se define por su relación con el mundo exterior la mujer se define por su relación con el hombre. En palabras de Ferguson:

One peculiarity about the images of women throughout history is that social stereotypes have been reinforced by archetypes. (...) in every age woman has been seen primarily in her biological, primordial role as the mysterious source of life. Women have been viewed as mother, wife, mistress, sex object-their roles in relationship to men. (4)

Estas afirmaciones quedan ampliamente demostradas si volvemos nuestra mirada a la mayoría de las obras literarias que conocemos, donde podemos observar que los personajes femeninos más ensalzados y reconocidos son mujeres inocentes e ingenuas, o bien las valientes, entendiéndose este adjetivo como el que se aplica a las que están dispuestas a sacrificar no solo la vida, sino también el alma por amor de alguno de los personajes masculinos que las rodean y, en definitiva, determinan su destino.

Esta concepción de lo femenino, su obligada subordinación a lo masculino y su papel de sumisión, no se refleja únicamente en la representación de personajes literarios, sino que tiene aun más repercusión en la compleja situación de la mujer como autora. El influyente estudio de Gilbert y Gubar, The Madwoman in the Attic, sostiene el argumento de cómo la cultura occidental ha reforzado estas ideas sobre la mujer al considerar al autor masculino como el único aceptable, “an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power” (7). Gilbert y Gubar explican como esta producción literaria masculina occidental se ha convertido en una expresión de paternidad y posesión que se manifiesta no solo en la propiedad del texto mismo, sino también, por supuesto, de los hechos que se narran y los personajes envueltos en ellos: Because he is an *author*, a “man of letters” is simultaneously a father, a master or ruler, and an owner: the spiritual type of a patriarch” (7).

Lo que se desprende de estas afirmaciones es que, si la paternidad literaria ha sido considerada exclusivamente como algo masculino, si la sexualidad masculina está integralmente asociada a la presencia asertiva del poder literario, entonces, consecuentemente, la sexualidad femenina se asociará con la ausencia de este poder, en palabras de Gilbert y Gubar “women exist only to be acted on by men, both as literary and as sensual objects” (8). Evidentemente, esto nos indica que si la única autoría legítima que existe es la masculina, y la mujer debe limitarse a ser representada desde una mentalidad patriarcal aferrada a ciertos modelos de representación, lógicamente, cualquier intento de creación por parte de la mujer sería considerado anómalo, porque, citando, una vez más, a Gilbert y Gubar “when such creative energy appears in a woman (...) it is essentially “unfeminine” (10). A la vista de esta posesión masculina de la literatura, inevitablemente, el número de mujeres escritoras no es comparable al número de escritores masculinos, y España no es una excepción. Sin embargo, existen diferencias apreciables con el fin de la dictadura de Franco en 1975, que va a tener repercusiones no sólo en el ambiente sociocultural y político de España, sino también, lógicamente, en su producción literaria.

La muerte del dictador señala tanto el final de la censura como el del exilio intelectual y la manera oficial de leer y entender textos tanto de ficción como de la vida cotidiana. Como señala Robert Spires, en los primeros años de la posguerra se creía en la fiabilidad del régimen pero en los últimos tiempos el pueblo reconocía como ficción gran parte de lo que se le presentaba como realidad. Incluso algunos de los partidarios del Régimen reconocían que lo que se les presentaba desde el discurso oficial como realidad era una ficción. Poco a poco “se fue formando una analogía entre el mito de la autoridad fiable del referente lingüístico y el propio autoritarismo” (Spires 315). Estos argumentos pueden ser aplicados también a la concepción de la

mujer y su lugar en la sociedad por lo que es en estos años de transición política y libertad artística, tras la desaparición del discurso autoritario del régimen es cuando las mujeres pueden empezar a romper estereotipos y, a través de su producción literaria dar voz a los márgenes, desestabilizar el discurso patriarcal y reivindicar una producción cultural femenina cuyo objetivo es socavar estos fundamentos culturales, dejándolos definitivamente obsoletos y desarraigados, enfrentando su nueva posición y producción a la de la mayoría de la representación femenina hasta la fecha.

La introducción de Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women explica cómo “The feminine presence has never been lacking in Spanish literature. But, with relatively few exceptions, the fictional woman character has been the product of a masculine mentality” (1). Estas circunstancias parecen cambiar durante la Transición Española, momento en el que la presencia femenina en la narrativa logra hacerse más notable, de manera que comienza a hacer oír su voz.

En el campo de la novela, una de las pioneras fue, sin duda, Carmen Martín Gaité con El cuarto de atrás (1978). En esta obra Martín Gaité re-escribe la identidad de la protagonista mediante un diálogo que combate el modelo de mujer que la España fascista quiso fijar. Aunque la narrativa de Gaité todavía se ubica en los tiempos de la posguerra española, es un punto de partida que seguirán más adelante otras autoras al subrayar lo que es construido e impuesto por los discursos de las estructuras de poder, lo que permite una crítica y subversión. En este sentido, Elizabeth Ordóñez demuestra como novelas escritas por autoras como Carmen Riera, Lourdes Ortiz y Carmen Gómez Ojea reescriben la historia presentando con una nueva luz figuras históricas femeninas que han sido distorsionadas en la imagen que la historia ha dado de ellas y también mitos sobre mujeres que las han privado de su autonomía. (Feminine Concerns, 3).

En el caso de la poesía, también aparece una clara intención revisionista, ya que una de las tendencias más llamativas de la poesía escrita por mujeres españolas en las últimas tres décadas es la revisión de mitos clásicos y contemporáneos.

La publicación de la antología Las diosas blancas en 1985 marcó un punto de inflexión para la poesía de mujeres en España. Su propio título hace una referencia clara a esta tendencia revisionista que Ramón Buenaventura describe en su prólogo a la segunda edición como el renacimiento de “todo un sistema mitológico milenario” en el que “las mujeres están empezando a reconquistar su verdadera personalidad, (...) material utilizable para la creatividad y para la existencia” (13). De esta manera, las poetas españolas pueden rescatar figuras que las sitúan dentro del canon pero al mismo tiempo pueden construirlas a su modo encontrando, de esta manera, nuevas formas de identificación que se inscriban en una tradición diferente a la tradicional masculina pero no por ello limitada exclusivamente a lo femenino.

En apariencia, un nuevo mundo de posibilidades permite a estas escritoras, no sólo escribir desde una posición de igualdad con sus colegas varones, sino lo que Elizabeth Ordóñez define como “reconstrucción del género del sujeto” (“Escribir contra el archivo” 184), ya que la muerte de Franco y la desaparición de la censura dan a las autoras femeninas la posibilidad de expresarse y escribir abiertamente. Obviamente este no es un proceso inmediato y como señala Ordóñez “la escritura femenina española necesitaba tiempo para desarrollar las diferencias de sus voces” (“Escribir contra el archivo” 173) y además, pese a esta nueva libertad, la tradición continúa teniendo un gran peso en la sociedad española y las mujeres siguen luchando para lograr una identidad propia en lo que se describe como un “never-ending struggle” (Feminine Concerns, 2). Por otro lado, es totalmente comprensible la imposibilidad de un cambio repentino tras casi cuatro décadas de silencio y sumisión.

Es así que los campos de la narrativa y el de la poesía, comienzan a mostrar una toma de conciencia de la artificialidad de la construcción femenina en la literatura y poco a poco, se empieza a revisar el canon masculino a través de nuevas interpretaciones de los mitos y los hechos reales que han perdurado, mostrando un punto de vista revisionista. Por ello, y a la vista de la ostensible mejora para la autora femenina en el campo de la narrativa y la poesía, la pregunta obligada que hacerse en este caso es: ¿Qué ocurre con el teatro?

Este interrogante y muchos otros fueron planteados por Patricia O'Connor, quien es, indudablemente, una de las personas que más ha contribuido no solo al descubrimiento, sino también a la promoción de esta nueva generación de dramaturgas españolas, ya que fue la principal responsable de su carta de presentación. El número especial de la revista Estreno, en el otoño de 1984, no deja lugar a dudas sobre su intención de mostrar al público “quienes son las dramaturgas españolas y qué han escrito”.

En un número monográfico, dedicado íntegramente a la producción teatral femenina, O'Connor plantea una serie de preguntas a un grupo de figuras femeninas del entorno teatral y literario en general partiendo de la premisa de que antes de mediados del siglo XX, apenas había dramaturgas en España:

Estrenaban alguna que otra pieza teatral Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán o Concha Espina, pero no se les recuerda principalmente por su dramaturgia. Aunque en la posguerra ha salido una verdadera pléyade de escritoras brillantes en la novela, el cuento y la poesía, sigue escaseando la mujer que escribe para teatro; aun es más raro que estrene” (Estreno 13).

De este modo, el número especial de Estreno se ocupa de las cuestiones pertinentes que acuden a la mente cuando consideramos el reducido grupo de autoras de teatro en España y las dificultades que parecen encontrar para estrenar sus obras. Aunque las respuestas de las entrevistadas difieren en algunos puntos presentan, asimismo, numerosas afinidades en sus respuestas que merece la pena resaltar.

Los interrogantes que lanza O'Connor buscan razones que puedan explicar esta curiosa ausencia de la mujer en la dramaturgia contemporánea, y así, se centran en la aptitud de la mujer para escribir teatro, o la ausencia de ella, cuestiona la existencia de intereses y prejuicios especiales que le cierran el paso a los escenarios, alude a la creencia de que la mujer prefiere expresarse simple y espontáneamente a través de la confesión íntima y discute las razones de que el escenario teatral parezca ser tan inasequible para las mujeres, preguntando si se debe a que “muchas veces exige una expresión más activa, disciplinada y dinámica que la narración y la poesía”. La cuestión que subyace en estas preguntas es la dificultad con la que se encuentra la mujer en cuanto a la expresión teatral exige una mayor asertividad y un uso de la retórica a la que, simplemente no están acostumbradas.

Lidia Falcon O'Neill, es la autora que más trabas ve a la producción teatral femenina y es la única del grupo al que pertenecen nuestras dramaturgas que habla desde una posición abiertamente feminista, justificando esta ausencia femenina a través del control de la cultura por parte de los hombres. Falcón no tiene problemas en afirmar que la única razón de la ausencia de dramaturgas es “porque son mujeres”. Por la creencia enraizada durante años “gracias a las explicaciones de teóricos-políticos, sociólogos, médicos, antropólogos – todos varones- explicaron la inferioridad mental de la mujer a través de su ausencia de las artes y de las ciencias”. Además, esta autora hace una durísima crítica al teatro, del que dice hallarse “en

manos de unos cuantos, “mandarines” de la cultura, naturalmente varones, que deciden, censuran y manipulan los pocos teatros comerciales que hay en España y los medios económicos, tanto privados como estatales de promoción de teatro” (16)

Asimismo denuncia la estrechez de miras que existe a la hora de presentar obras de teatro e insiste en la existencia de un patrón que se ha perpetuado si la autora quiere estrenar:

Escribir una obra que se adapte a las necesidades culturales del momento y a las modas impuestas por la crítica, describir en ella más que problemas femeninos - y de ninguna manera desde una perspectiva feminista- lo que se han dado en llamar “humanos”, es decir, de hombres: el amor, el sexo, el trabajo, siempre desde el punto de vista masculino. (17)

Maria José Ragué Arias, sigue la línea de pensamiento de Falcon O’Neill aunque se expresa de una forma más contenida, cuando insiste sobre los prejuicios al afirmar que: “Las mujeres no estrenan porque no escriben teatro y no lo escriben porque son prácticamente conscientes de sus prácticamente nulas posibilidades de estrenar” (20). Asimismo, esta autora hace especial hincapié en el componente social del problema al señalar que: “En el teatro, la mujer solo tiene un lugar: el de actriz, el de profesional que interpreta los papeles que los hombres han escrito dando de la mujer su visión masculina, el de profesional que es dirigida por los hombres y sometida a su criterio” (20). Curiosamente, El resto de las encuestadas no se posicionan tan claramente como Falcon O’Neill o Ragué- Arias y ofrecen respuestas que aparecen rodeadas, de alguna manera, de una cierta ambigüedad, ya que aún cuando la mayoría están de acuerdo en que el teatro ha presentado más obstáculos

para la mujer, no parecen decidirse a criticar el sistema de forma abierta y matizan sus respuestas. Veamos algunos ejemplos de ello.

Ana Diosdado admite de forma vaga que “seguramente” hay prejuicios especiales que le cierran el paso a la mujer, y desvía su respuesta a todo el mercado laboral, aunque acepta que “los hay en las demás profesiones. La mujer profesional, (...), tiene que alcanzar mejores marcas para acceder a los mismos puestos. No le basta con ser una buena profesional, se le exige que esté siempre examinándose, y obtenga notas sobresalientes para seguir en el juego”. A pesar de admitir ciertos aspectos discordantes para las mujeres en el teatro, concluye que “es posible que tenga algo que ver con la crisis de autores” (14), refiriéndose, probablemente a la dificultad de representación de textos que supongan un riesgo económico, con lo que suaviza su respuesta.

Para Lourdes Ortiz, también existen prejuicios y también añade que “no son muy diferentes de los que existen en los a todos los niveles de la escena teatral, ya que considera que el teatro presenta una dificultad añadida al ser “una estructura compleja, de tipo comercial, donde interviene un gran número demás campos”, aunque matiza sus argumentos al resaltar ciertas complicaciones que se dan de personas”. Ortiz, sin embargo, prefiere ahondar en lo que ella define como “problemas de moral burguesa”, ya que, como recoge esta autora, hasta prácticamente el siglo XX el mundo de la “farándula” era casi sinónimo de perdición, y la “artista” o la mujer de teatro era poco o nada respetada” (20)

Es, precisamente, a causa de estas trabas que muchas de las entrevistadas justifican una mayor presencia de la mujer en la novela y la poesía, e intentan hacer una crítica mas amable del mundo teatral a través de las razones que llevan a la mujer a escoger estos dos medios para expresarse.

Según Luisa -María Linares las mujeres prefieren la novela porque es más íntima, más introvertida, “más realizable sin batalla exterior”, e insiste sobre los problemas de un montaje teatral: “¿se dignará leerla aquel empresario sonado...? En caso afirmativo, ¿Qué compañía podría representarla...? ¿Dónde encontrar a los artistas ideales que dieran vida a los personajes?” (21). Para esta autora el principal problema es de tipo económico: “Si escribe cuentos y novela es porque, aun siendo muy difícil su publicación por el hecho de estar escrito por una mujer, es mucho más barato y, por lo tanto más fácil publicar un libro que producir un montaje teatral” (21). Luisa María Linares va aún mas allá con una curiosa declaración: “Las mujeres publican poco, sobre todo si lo que escriben atenta mínimamente contra el orden establecido, al poder del hombre, a la ideología imperante, pero por supuesto estrenan mucho menos, por no decir nada. No estrenan. (21)

María Manuela Reina coincide en su respuesta, al opinar que si hay un mayor número de dramaturgos es porque la mujer considera que la novela y la poesía son para ella alternativas más cómodas, menos bulliciosas, más exclusivas e independientes que el teatro. Insiste en el mismo punto que Linares al afirmar que no debemos olvidar que “la mujer, pese a todo, sigue conservando aun algo de lo más peyorativo que contiene ese término de “mujer”. Han sido demasiados siglos de opresión intelectual. Estamos todavía un poco resentidas, queramos o no” (21).

Obviamente son muchos problemas descritos en un cierto tono de desaliento, pero pese a las contrariedades referidas y los obstáculos que esperan a toda mujer que quiera dedicarse al teatro, la respuesta de Concha Romero desprende un saludable optimismo y una voluntad de lucha para mejorar las circunstancias. Tras admitir y apoyar la tesis de sus compañeras acerca de las oportunidades de la mujer en el campo del teatro, Concha Romero muestra como “lo importante es que existen ya muchas

mujeres que se han arriesgado en el teatro, que han lanzado un reto a la sociedad y a sí mismas, para que las futuras generaciones encuentren el terreno más fértil y abonado”. (23). Lo que se desprende de las declaraciones de estas mujeres, a pesar de una cierta variedad de respuestas, es que existe una problemática común y reconocida en tanto que todas las entrevistadas coinciden en algunos puntos.

Indudablemente todas admiten las trabas que las mujeres sufren para representar sus obras de teatro debido a unos prejuicios que no han considerado a la mujer apta para la faceta de autora o directora de teatro, que todas tienden a retratar como un mundo cerrado y masculino. Esos mismos problemas son lo que señalan la preferencia de la mujer por la novela, el cuento o la poesía. En definitiva, todas se hacen eco del peso de la tradición y de la situación ya comentada de la mujer a lo largo de los siglos, que debería haber cambiado tras la desaparición de la censura y que, sin embargo, en la década de los ochenta, continúa vigente.

Patricia O’Connor, amplió su investigación sobre la producción teatral femenina en más estudios, aparte del famoso número de Estreno, siendo el más reconocido su indispensable obra Dramaturgas españolas de Hoy: Una introducción.

O’Connor se hace eco de la encuesta que ella misma realizó a estas autoras de los 80, y da un paso más en su investigación, tratando de dar con las razones que han llevado a tan acusado silencio femenino en el teatro español. Así, se hace eco de la increíble y persistente influencia del ya mencionado libro La perfecta casada de Fray Luis, amén de otras razones de peso que han servido para limitar a la mujer al ámbito de lo doméstico. O’Connor centra su atención en razones sociales y culturales en las que cobra gran importancia la misma historia de España. En efecto, la especial mezcla cultural española, es, sin duda, el punto de partida para originar la arraigada opinión

de que la mujer no debe invadir el dominio masculino, es decir, la esfera pública, ni con su presencia ni con sus palabras.

De este modo, ha tenido gran peso la costumbre islámica conocida como “purdah”, que significa cortina o reclusión femenina, reforzada en la tradición clásica por Platón, combinado con parecidas actitudes greco-romanas, judías y cristianas, y perpetuado en obras como la ya mencionada de Fray Luis de León ha contribuido a forjar esa imagen de la mujer virtuosa y callada, dedicada a su hogar, cuyo consuelo era creerse “reina de la casa” (10), un dechado de virtudes en los que la modestia y la sumisión brillan con luz propia y, además, “haciendo sinónimos ignorancia e inocencia”, lo que convierte a la mujer instruida en objeto de burla. (15). Partiendo de estas premisas, O’Connor concluye que no es de extrañar que, mirando la producción teatral femenina en España en las décadas de los 40 y 50, la encontremos escasa y además presenta características que son, en cierto modo, bastante previsibles y limitadas a la representación de ese idealizado e inexistente mundo femenino, amén de la exaltación de la mujer virtuosa y sumisa, la mujer como complemento a exhibir, un objeto.

Como señala Virtudes Serrano, sus obras se limitan casi exclusivamente a comedias burguesas, melodramas políticos o psicológicos, así como piezas sentimentales costumbristas en las que los personajes femeninos “siguen los clichés habituales de la joven cuya meta mas importante es llegar al matrimonio”. (*¿Arte sin sexo?* 125). Prueba de ello es que es muy posible que nombres como el de Dora Sedano (1902-1987), o Julia Maura (1910-1970) no resulten conocidos para la audiencia actual, pero estas mujeres cuentan en su haber con un respetable número de textos dramáticos, si bien es cierto que su producción teatral no difiere en exceso, en perspectiva, de mucha de la producción teatral masculina de la época. Un ejemplo de

ello es que Dora Sedano ganó el premio Agustín Pujol en 1952 con la obra La diosa de arena en la que “se contraponen a los tradicionalistas españoles píos y de buen corazón con los comunistas malos y despiadados” en tanto que la figura femenina sigue relevada a un puesto secundario. (33).

Como recoge O’Connor, este tipo de teatro, que ignora la subjetividad femenina, sigue vigente en décadas posteriores. Maria Manuela Reina escoge escribir sobre una temática más masculina, como prueba su obra El navegante (1983), que fue una sorpresa para el jurado al fallar el premio de la Sociedad General de Autores y descubrir que había sido escrita por una mujer, cuando todo hacía presagiar que la obra había sido escrita por un autor masculino. El Navegante aborda temas considerados masculinos, e inequívocamente masculinos se consideran también las múltiples referencias intertextuales que aparecen a lo largo del texto, tales como Moby Dick, Don Quijote, y Robinson Crusoe. Como señala O’Connor, Reina da mucha más importancia a los personajes masculinos mientras que repite los estereotipos femeninos negativos de forma que perpetúa el canon patriarcal “al intercalar intertextos y códigos masculinos” (Dramaturgas 44).

Frente a esta producción marcadamente tradicional, los primeros indicios de cambio se vislumbran en las décadas de los 60 y 70, que muestran un tímido esfuerzo por equilibrar los roles femeninos y masculinos además de los primeros intentos de opinar y afirmar. Es aquí donde debemos destacar a la autora que más espacio ha tenido en los estudios teatrales y que, al mismo tiempo, siempre ha estado rodeada de cierta polémica: Ana Diosdado.

Esta autora ha sido acusada en numerosas ocasiones de presentar en sus obras actitudes convencionales en cuanto los roles de género y las relaciones hombre mujer. Aunque no cabe duda de que fue una pionera y un modelo para otras mujeres que

querían escribir teatro, su dramaturgia está indudablemente dirigida a una audiencia marcadamente tradicional. Especialmente criticada fue su puesta en escena de la obra de Ibsen, Casa de muñecas, en la que introdujo un cambio en la escena final del texto original. En la versión de Diosdado el padre repite con su hija la relación dominante que tenía con su esposa, Nora. Aparentemente, de este modo, Diosdado decidió aligerar el aspecto feminista de la rebelión de Nora para no ofender a un público conservador, lo que le valió numerosas críticas. (Women Playwrights 381).

Asimismo, otra obra emblemática de Diosdado, Los ochenta son nuestros, tampoco está exenta de polémica. En lo que se quiso entender como una obra reflejo de la juventud de los 80, un grupo de chicos y chicas de clase media alta reproducen comportamientos tradicionales en las relaciones de sexos. Como señala O'Connor, las chicas son personajes que no pueden articular sus pensamientos de una forma apropiada mientras los chicos expresan sus ideas y pensamientos sin problemas al tiempo que las chicas se convierten en espectadoras pasivas de estos discursos. Especialmente polémico es el momento en el que, tras sufrir una violación, una de las protagonistas resta importancia a su experiencia y es capaz de mantener relaciones sexuales inmediatamente sin mostrar ningún tipo de trauma psicológico. (Women Playwrights 381).

De esta manera todavía existe una gran reticencia a expresar un punto de vista femenino, tendencia que va a predominar a finales de la década de los 70 y hasta principios de los 80, ya que las dramaturgas van a optar por imitar la producción teatral masculina y evitando cualquier tema relacionado con los gustos femeninos. Además, el lenguaje que adoptan para sus obras es el masculino percibido como neutro.

En definitiva, no va a ser hasta mediados de esta década de los 80 que vamos a empezar a apreciar un cambio, al encontrar una nueva concepción, que denota orgullo de la identidad femenina y estará reflejado en obras que prestan especial atención a la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso genuinamente femenino. Y llegados a este punto debemos preguntarnos, ¿A que nos referimos cuando decimos que estas autoras escriben como mujer?

Para contestar a esta pregunta debemos partir del hecho de que el cuerpo femenino ha sido contemplado en numerosas ocasiones de forma hostil, como puede ser el cuerpo asociado a lo diabólico, observado con veneración, como el cuerpo angelical e inalcanzable, dado por sentado, como el cuerpo de la madre, o ignorado, como el cuerpo asociado a la locura. Lo importante, y lo que trasluce de ello, y como bien señala M^a Jesús Salinero Cascante, es la afirmación de cómo “la mujer esta hecha para ser contemplada hasta en el último detalle de su anatomía corporal” (51). Esta representación de la mujer le depara una posición de supeditación y pasividad, limitada a la función de complemento de la parte dominante, la masculina. Cuando esta representación de mujer es trasladada al terreno del teatro, nos encontramos con que tradicionalmente ha sido la mirada masculina la que ha creado estas representaciones de mujer, mientras que las propias interesadas han adoptado e interiorizado la recreación masculina que de ellas se ha hecho.

Pues bien, las dramaturgas que nos ocupan ofrecen alternativas de representación del cuerpo femenino en el que la mujer va a cobrar el protagonismo al formular discursos transgresores, discursos que invitarán a la reflexión acerca de la validez de las asunciones tradicionales por parte de la audiencia, quien será invitada a mirar, por lo tanto, a través de otros ojos distintos.

En consecuencia, el teatro de esta generación de dramaturgas nace del reconocimiento de una representación indebida que lleva a la protesta por el tipo de personajes representados e, inevitablemente busca una forma de producción que rompa con las anteriores representaciones. De este modo, entenderemos las obras de estas autoras como feministas- femeninas, por no usar el termino del que tanto reniegan- en el sentido de que ayudan a comprender a las mujeres cómo estaban situadas en situaciones opresivas o simplemente apartadas de la actividad social, política y cultural, Esta exposición se va a llevar a cabo al “re-presentar” a las mujeres como sujeto, es decir, en palabras de Elaine Aston trasladar los problemas de la mujer, sus experiencias y sus historias al centro del escenario (Feminist Theater 6). Es precisamente, esta re-presentación, una de las tónicas dominantes de un momento en el que la dramaturgia femenina en España goza de una gran inspiración.

Sin embargo, debemos matizar algunos aspectos acerca de estas estrategias subversivas. En un principio cabría cuestionarse lo contestatario de presentar estos personajes femeninos en situaciones tan poco envidiables o placenteras, y podemos afirmar que las subversiones encontradas en estos textos no funcionan de manera absoluta como voces liberadoras de una sociedad represiva. Asimismo, mientras estos textos pueden entenderse como una reclamación de apertura de costumbres y cambio de valores, también son un reflejo de sentimientos de dolor, soledad e incomunicación. No obstante, es en esta opresión donde se encuentra una de las claves del teatro de nuestras dramaturgas. Al presentar una serie de personajes femeninos oprimidos y las diferentes resoluciones de sus historias alejadas del preceptivo matrimonio como final feliz, o al menos de un final feliz convencional, se pone de manifiesto la dicotomía entre la mujer representada tradicionalmente y la mujer real. Estas nuevas y controvertidas representaciones femeninas nacen, a su vez,

de la mirada femenina y miran desde un punto de vista femenino a la audiencia. La rotundidad con la que plantan cara a la opresión en la que viven, pone de relieve la inexactitud y de ciertos estereotipos femeninos que se han mantenido vivos en la cultura popular a pesar del avance de los tiempos y los cambios sociales debido a que numerosos factores se han conjugado para dar esta imagen de la mujer idealizada y perfecta.

En definitiva, Humo de beleño, Juego de reinas y En igualdad de condiciones son el vehículo de mi estudio para mostrar las diferentes perspectivas, las nuevas formas de mirar que se introducen en el escenario, de la mano de estas autoras. La revisión se lleva a cabo mediante el acto de situar la tradición literaria al lado de representaciones nuevas que surgen una vez que las ambigüedades se reconozcan y se exploten en el teatro contemporáneo. De este modo, el análisis de estas obras de teatro pretende exponer las diferencias en la representación y la existencia de un nuevo lenguaje literario, en este caso teatral, femenino. Exponer la diferencias es, al mismo tiempo, poner de relieve las presunciones ideológicas y estéticas que subyacen a la construcción cultural de la mujer, como el objeto observado por todas las miradas, la del autor o director, la del protagonista masculino y, por supuesto, la de la audiencia.

De este modo, mi objetivo consiste en la problematización de una serie de piezas teatrales que, aunque sencillas en apariencia, cuestionan y desafían algunos de los cimientos sobre los que descansa la sociedad española y efectúa una crítica cultural muy efectiva de la España del momento. Mediante mi lectura, exploro el enorme potencial de las representaciones subversivas encontradas en estas producciones teatrales, las cuales, aún no estando exentas de contradicciones, se constituyen en una celebración de lo diferente y descubren una diversidad de voces que tradicionalmente han sido silenciadas.

Vamos a encontrarnos con tramas que se alejan de la tradicional y van a mostrar personajes femeninos, en principio conocidos ya por el público como princesas o brujas, madres e hijas, amigas del alma... No obstante las representaciones que nos ofrecen estos textos son nuevas historias, vistas con otra perspectiva en la que se pone de manifiesto una sublevación, una reacción al espacio restrictivo y a la representación limitada. Las mujeres, sus cuerpos, sus voces y su mirada cobran el protagonismo de sus historias, a través de nuevas estrategias de representación, en una “performance” de historias, no por ya conocidas, menos sorprendentes.

CAPÍTULO 2

HUMO DE BELEÑO O LA REPRESENTACION DE LA ABYECCION Y EL EXCESO DE CUERPO.

“every woman is a witch”
Malleus Malleficarum

Humo de beleño, texto dramático, dividido en siete escenas y que en 1986 convirtió a Maribel Lázaro en receptora del premio Calderón de la Barca, se sitúa en el marco de una nueva dramaturgia femenina que se desarrolló entre principios de la década de los ochenta y principios de los 90, y que luchó por romper las representaciones convencionales de los personajes femeninos y reivindicar una forma de expresión teatral que reflejara una nueva identidad de mujer.

Contextualizando la acción en la sugerente parcela que es el mundo de la brujería, la autora ofrece una nueva representación, una performance, del cuerpo, que denuncia una historia de represión femenina a manos de las instituciones políticas y religiosas al tiempo que ofrece una resistencia.

La ambientación en una oscura aldea de Galicia se revela como el paisaje ideal para esta historia. Su aislamiento geográfico y cultural, el ambiente sugerente, la viva imaginación y credulidad de sus gentes o la imposible mezcla de elementos paganos de origen celta que subyacen a la herencia católica hacen de ésta una tierra supersticiosa y arcaica donde los rezos a los santos conviven con el terror reverencial a la Santa Compañía, a las brujas y al meigallo.

Es por ello que, a lo largo de las siguientes páginas, analizaré la significación de la reinterpretación que Maribel Lázaro presenta de esta figura tradicionalmente malévola y temible apoyándome en el concepto de “écriture féminine” que introdujo

Hélène Cixous y, asimismo, en la teoría de la abyección de Julia Kristeva. Mi estudio explorará como a través del concepto de "abjection" que subyace en la figura de la bruja, Humo de Beleño pone de manifiesto la necesidad de establecer un lenguaje alternativo que no sólo supla las carencias y limitaciones de la mujer sino que además presente como un acto de "performance" su propia oposición a la represión social.

Maribel Lázaro presenta, sin duda, una de las puestas en escena más radicales en el contexto de esta nueva dramaturgia femenina. Wilfrid Floeck reseña cómo la producción teatral de esta autora muestra “una marcada tendencia hacia lo mágico, lo fantástico y lo oculto, relacionado con una revuelta blasfémica y una sensualidad orgiástica” (“¿Arte sin sexo?” 61). En este aspecto, Humo de beleño se perfila como el máximo exponente de dicha producción, revelándose como la obra más transgresora de Lázaro, de la producción teatral de la época y probablemente una de las más subversivas de toda la historia del teatro español. Prueba de ello es que, hasta la fecha, el drama nunca ha sido representado.¹¹

Así, Lázaro, aprovechando la base real de los siglos de brujería en esta época y lugar y ambientando su obra en una Galicia polifacética y sincrética, vuelve a revivir el pacto de la mujer y el diablo, lanzando, con esta historia de brujas, un reto a la audiencia y a la dramaturgia tradicional.¹²

¹¹ En referencia a este aspecto, merece la pena recoger la opinión de la autora: “Se ha considerado que Humo de beleño es una pieza muy difícil de montar, y lo que ocurre es que está pidiendo medios. Una buena infraestructura, un buen montaje, buenos actores, en una palabra, está pidiendo calidad. (...)Alguien que esté dispuesto, por otra parte a producirla en las condiciones que cito.” (Primer Acto 212, 73)

¹² Este recurso ya fue utilizado por Domingo Miras en su obra Las brujas de Barahona (1977-78) que sin duda alguna ejercerá una gran influencia en Maribel Lázaro. Domingo Miras se basa en hechos históricos y en personajes reales para mostrar el modo en que la temida Inquisición se convierte en el instrumento de represión tanto de hombres como mujeres, en una reconstrucción de los juicios reales de brujería en Barahona, con un argumento que guarda una gran similitud con la obra de Lázaro. Quiteria de Morillas, mujer de gran belleza y naturaleza promiscua, es la protagonista de la obra de Miras. Bruja conocida y reconocida, al igual que su madre, introduce a Francisca “la Ansarona” en el mundo de lo oculto. Sin embargo, los miedos y remordimientos de la Ansarona, la llevan a denunciar a sus compañeros en el mundo diabólico. Esta denuncia provocará la detención de todos los participantes en los aquelarres que se celebran en la zona, incluida ella misma. Los brujos son enviados a Cuenca,

Humo de Beleño recrea la historia de cinco mujeres en una aldea gallega del siglo XVII. Bajo la guía y liderazgo de Susa de Caldas, quien ofrece sus servicios como hechicera a los aldeanos, Carmiña, María, Maruxa y Dominga se dedican a la práctica de la brujería. La llegada de un representante del Santo Oficio y el miedo de los habitantes del pueblo provoca que las brujas sean denunciadas y eventualmente detenidas. Uno de los testimonios determinantes es el de Flora Fontecha, quien solicitó un hechizo para ligar a su infiel marido, Anxelo, a su cama, hechizo que en principio surte efecto, aunque finalmente Anxelo termina marchándose para no volver.

Cuando el Santo oficio comienza sus persecuciones, Flora denuncia a Susa al tiempo que su rabia y su despecho le llevan a intentar matarla, aunque es ella la que muere de forma accidental. Este trágico incidente acabará de sellar el destino de Susa,

donde el Santo oficio tiene la intención de juzgarlos y ajusticiarlos, lo que queda plasmado en los últimos momentos de la obra en que los lamentos y gritos de los prisioneros en el carro que les lleva a su muerte en Cuenca, contrasta con un coro invisible que canta “Dies Irae”, mientras una neblina blanca cubre la escena hasta hacerla desaparecer.

Teniendo en cuenta que Domingo Miras considera que “la historia es un enorme depósito de víctimas” su aproximación a la figura de la bruja introduce un punto de vista opuesto a la perspectiva tradicional al enfatizar que la persecución y victimización que sufren se basa en la pertenencia de las brujas a un grupo apartado. A través de los remedios y conjuros que ofrecen a los vecinos del pueblo, conocen sus más oscuros deseos, lo que las coloca en una cierta posición de superioridad con respecto a ellos. Al mismo tiempo forman una hermandad que rompe con las reglas del sistema, cuya propia forma de celebración, el aquellarre, transgrede todas las normas y tabúes. Las brujas sirven para Domingo Miras como el vehículo perfecto para contar su particular visión de la historia en un tono de denuncia al tiempo que introduce al espectador dentro del mundo oculto, de forma que pueda juzgar con sus propios ojos y de esta manera pueda reflexionar.

Otra fuerte influencia que no podemos pasar por alto en la caracterización de las brujas, es la influencia de Ramón María del Valle Inclán, quien también ha prestado una gran atención a este mundo mágico en su obra y ha creado personajes misteriosos y asociados al mundo de lo oculto. Entre sus muchas obras, un ejemplo significativo es El embrujado, donde el tema de la brujería y lo diabólico se dramatizan a través de los poderes de la inquietante Rosa. Esta hermosa joven posee una fuerza magnética e irresistible para doblegar voluntades ajenas que la convierte, como apunta Speratti-Piñero, en una “especie de Circe campesina” (123). En ella se concitan, asimismo, todos los poderes maléficos con que, según la tradición, Satanás obsequia a sus más devotos seguidores. Al igual que sucede con las protagonistas de Humo de beleño, el discurso de los demás personajes la asociará a numerosas actividades maravillosas, como la capacidad de hechizar con la fuerza de su mirada, de preparar bebedizos y de metamorfosearse en perro. Otro animal relacionado con Rosa, de múltiple significación en la tradición occidental, es la serpiente, la mujer-demonio que conspira contra la adánica ingenuidad masculina. Rosa es, en fin, como afirma uno de los personajes: “monstruo, y como tal desenvuelve una parte de bestia” (108). De forma paralela, es el discurso de los demás personajes el que establece su inclinación al comportamiento lascivo, la ilegalidad y la rebeldía.

quien es finalmente apresada y llevada a la cárcel, donde se reúne con sus compañeras.

Tras sufrir innumerables torturas, y después de que el verdugo amenace con violar a la más joven, María, por la que siente una malsana obsesión, Susa ofrece a sus hermanas un unto que les provocará una muerte dulce e indolora, muerte que todas aceptan. Las mujeres se duermen para no despertar y en este estado las encuentra el verdugo Xusto, que viene a satisfacer su brutal lujuria con María.

Loco de furia al encontrarla muerta, comienza a violar su cadáver, provocando un incendio al derribar un candil. Las llamas hacen pasto de él y también de Flores y el Párroco, que han acudido al oír los gritos desgarradores de Xusto. Mientras la escena es pasto de las llamas, podemos ver a Satanás, en lo alto, sonriendo.

En su obra Laugh of Medusa, publicada en 1974, y más concretamente con las palabras “write yourself. Your body must be heard” (880), Hélène Cixous introdujo la posibilidad de escribir el propio cuerpo, abriendo un espacio de reflexión y debate que se centró en cómo llevar a cabo la tarea y cuál sería el discurso de esta escritura.

Las teorías de Cixous se inscriben en el marco del movimiento conocido como “l'écriture féminine”, fundado a mediados de los años 70 en Francia, el cual muestra un fuerte rechazo a la tradicional separación entre cuerpo y alma característica de la cultura occidental. El problema que subyace en esta separación es la tradicional asociación de la mujer al cuerpo mientras el alma, ligada a la actividad intelectual, se relaciona con lo masculino, de lo que se extrae que la mujer no está capacitada para la actividad intelectual.

Por otro lado, la reivindicación del cuerpo llevado a cabo por este grupo supone tanto un rechazo a la subordinación a estas oposiciones exclusivas como una celebración del cuerpo femenino que defiende la producción de la escritura como un

proceso que no es estrictamente mental. En tanto que las feministas francesas consideran que la tradición occidental ha reprimido de forma sistemática la experiencia femenina, el cuerpo se convierte en el punto de partida desde el que desafiar el pensamiento masculino tradicional.

La metafórica figura de las serpientes que se mueven en libertad en la cabeza de Medusa, se constituye como la imagen perfecta para Cixous en cuanto a la formulación de la escritura femenina como un discurso que rechaza el lenguaje estructurado y fijo. Para Cixous, la mujer que escribe sobre la mujer y el cuerpo de la mujer, solamente puede hacerlo cuando por fin se libere de la opresión masculina que subyace en el lenguaje: “She must write her self, because this is the invention of a *new insurgent* writing which, when the moment of her liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history” (880). Cixous anima a la mujer a escribir su cuerpo, ya que este acto no solo llevará a cabo la relación descensurada de la mujer con su sexualidad, con su ser mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá: “By writing herself, woman will return to the body which has been confiscated from her, which has been turned into into the uncanny stranger on display, the cause and location of inhibitions” (880). La mujer que escribe su cuerpo, defiende Cixous, no participa en un mundo en el que se delimitan los papeles masculinos y femeninos; ella no forma parte del Orden Simbólico como el "otro" invisible e inaudible. Mejor dicho, su acercamiento fluido procura liberar a mujeres de cualquier idea de posiciones sociales o lingüísticas estructuradas como localizadores del deseo y la expresión.

Esta restitución de todas sus facetas se corresponde con las serpientes de la Medusa y también las zonas erógenas del cuerpo, que no se van a liberar mientras se encuentren atrapadas en el sistema falocéntrico debido a ese miedo a “el abismo” que

implican “los dos mitos horripilantes” de castración y pérdida. Escribiéndose a sí misma, Cixous afirma que es posible transformar las restricciones del lenguaje y de la sociedad: “To write (...) it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the superegoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty” (880).

Las mujeres protagonistas de humo de Humo de Beleño viven en paraje aislado, en una sociedad patriarcal extremadamente opresiva cuya máxima autoridad está encarnada en las figuras del prior y el párroco, quienes ejercen el control sobre la aldea con la amenaza de la condenación del alma, y las autoridades civiles, quienes inspeccionan cualquier comportamiento indebido, especialmente, el femenino. Los sentimientos y sensaciones resultantes de esta estrecha vigilancia se proyectan en numerosos elementos sinestésicos como “las campanas que se extienden por las sombras de las noches y las cruces negras tocan a duelo” (92) y descripciones del paisaje tales como bosques que “huelen a perlas de agua” y que sin duda presagian momentos de llanto y desolación. Es este un lenguaje imposible y poético que evoca antiguas imágenes y se carga de simbología, haciendo posible y veraz este alucinado mundo en el que se invoca a los Santos mientras se hacen supersticiosos signos en el aire para alejar a los malos espíritus.

Es en este contexto en el que tanto las autoridades religiosas y locales como los habitantes de la aldea se erigen como representantes de esas formas de vigilancia y opresión. En tanto que ellos mismos se designan como encargados de velar por la seguridad de la sociedad, ejercen su autoridad a través de concepciones basadas a menudo en creencias y tradiciones morales que buscan el control de la mujer, a la que consideran como un ser inferior. De forma más concreta, el control que ejercen

busca vigilar y reprimir la sexualidad femenina. En consecuencia, las mujeres de la aldea no tienen otra opción que la de restringirse a los roles aceptados por la comunidad y proyectar una imagen de respetabilidad y devoción bajo la amenaza de una acusación de brujería.

En claro contraste, Susa y sus compañeras han elegido vivir una vida alejada de estas convenciones, lo que las coloca en una posición claramente marginal. Sus vecinos muestran simultáneamente muestras de fascinación y atracción por las brujas, divididos entre la efectividad de sus conjuros, su aura de misterio y el miedo y rechazo que al mismo tiempo sienten hacia ellas, temerosos de que logren, eventualmente, el total control sobre ellos.

Ese mundo demoníaco y pecaminoso ofrece la posibilidad de explorar nuevas formas de vida. Mientras las mujeres de la aldea están atrapadas por una estructura que las somete a un papel pasivo, las brujas se convierten en un desafío al sistema, al oponerse al ejercicio de control de las autoridades. No obstante, y además de desafiar con su poder a la autoridad civil, su reto va dirigido, al mismo tiempo y con más fuerza si cabe, a las autoridades eclesásticas en tanto que se entregan a la adoración del diablo y al intercambio sexual, tanto con el maligno como entre ellas. Por lo tanto, las brujas habitan en un mundo alternativo en el que se ofrece una concepción del mundo en la que no tiene cabida el pecado y el cuerpo toma un papel protagonista.

En consecuencia, el mundo diabólico de las brujas invita a explorar una nueva forma de sexualidad que subraya la pluralidad y no necesita estar localizada en lugares concretos, sino en todas partes, de tal forma que ofrece a la mujer liberarse a sí misma y romper las ataduras con un sistema en el que se encuentra objetivizada, ya que, recordando a Cixous, mientras lo sexual y lo lingüístico ha sido siempre

dominado por los hombres, estas mujeres exhiben una cualidad creadora independiente.

La producción del propio cuerpo como liberación y el mismo concepto de “écriture féminine”, plantean, no obstante, una cierta problemática y ha sido ampliamente criticado debido a que muestra un cierto idealismo además de ser calificado de esencialista, en palabras de Ann Rosalind Jones: “It is posible to argue that the French feminists make of the female body unproblematic pleasurable and totalized an entity” (363)

Autoras como Jones ponen de manifiesto la dificultad a la hora de definir la subjetividad femenina en términos biológicos o a través de la libido, ya que resultaría en una gran limitación que no tendría en cuenta factores como las diferencias entre mujeres de clases, edades y razas diferentes, amén de los cambios que se producen a lo largo de diferentes etapas en la sexualidad de la mujer. La propia Jones se pregunta a propósito: “What happens to the project of changing the world in feminist directions?”(363)

Asimismo, otra crítica muy común es el hecho de que este concepto de “feminité” perpetúa, paradójicamente, esas oposiciones binarias que el feminismo trata de destruir. Autoras como Christine Delpy sostienen que la celebración de lo femenino como un elemento diferenciador del hombre, no hace sino mantener los valores asignados a cada parte de la polaridad, pero conservando lo masculino como el referente de la diferenciación, participando en la perpetuación de estas oposiciones.

Sin embargo, Luce Irigaray se adhiere a la propuesta de Cixous al abogar por la existencia de una especificidad que distingue a las mujeres de los hombres. Para Irigaray, el hecho de que las mujeres estén atrapadas en un mundo estructurado por conceptos, representaciones e imaginarios esencialmente masculinos, tiene como

consecuencia que las mujeres no conozcan una forma de representarse a sí mismas. Es más, Irigaray sostiene que a través de la sexualidad femenina se explica la relación problemática de la mujer con la lógica y el lenguaje:

...woman has sex organs just about everywhere. She experiences pleasure almost everywhere....the geography of her pleasure is much more diversified, more multiple in its differences, more complex, more subtle, than is imagined-in an imaginary [system] centered a bit too much on one and the same. She is infinitely other in herself. That is undoubtedly the reason she is called temperamental, incomprehensible, perturbed, capricious- not to mention her language in which “she” goes off in all directions and in which “he” is unable to discern the coherence of any meaning. Contradictory words seem. A little crazy to the logic of reason, and inaudible for him who listens with ready made grids, a code prepared in advance. In her statements- at least when she dares to speak out- woman retouches herself constantly. (353)

De esta manera, Irigaray presenta la sexualidad femenina encarnada en el cuerpo junto con el placer sexual como un punto de partida para esta representación, por lo que llevar al centro del escenario la performance de la sexualidad femenina y poner el énfasis en el placer entre mujeres que muestran su cuerpo sin inhibiciones, supone una reivindicación tanto de lo uno como de otro, ya que históricamente han estado o bien ausentes, o bien distorsionados y tergiversados en el discurso masculino.

Es así que los conceptos de “écriture féminine” y la reivindicación del cuerpo femenino se han constituido en una gran preocupación, asimismo, en términos de performance. Como Bojana Kunst apunta en “On Strategic Interventions in Performance Art: Self-Representation of the Body”, el cuerpo se constituye en un

punto de visibilidad y acción al mismo tiempo, hecho que lo coloca en un lugar especial. Asimismo, al ser constantemente representado, uno de los puntos primordiales de esa representación del cuerpo no es otro que cómo articularla de forma que sea posible escapar de la tradicional dicotomía de oposición, en sus propias palabras “forever framed into the view of the Other, into the specific structure of visibility and interventions of the Other” (1). Al igual que Cixous, Kunst enfatiza la necesidad de escapar de esa dicotomía y ofrece como alternativa distintas articulaciones de representación del cuerpo, que revelan diferentes contextos para su performance con sus consiguientes implicaciones.

Una de estas opciones es la que Kunst define como el “exceso de cuerpo”, que se constituye en una intrusión del exceso de naturaleza, como una táctica de visibilidad que se plasma en Humo de beleño a través de la libertad con la que las brujas muestran su cuerpo desnudo y disfrutan de una sexualidad que carece de inhibiciones. Mientras lo femenino se considera de forma tradicional como el elemento débil, especialmente a través del prisma de lo masculino, este exceso se revela como provocativo, una naturaleza con un caudal inagotable de fluidos que conscientemente, nos devuelve nuestra mirada, de forma peligrosa y efectiva. Asimismo, este exceso pone de relieve que la naturaleza femenina y su intrínseca otredad, sugieren, en palabras de Julia Kristeva, “always a sense of danger, loss, it is a denial of territories, languages (...), it is not respecting the borders, places and rules” (12), es decir, lo que se define como abyecto.

El concepto de abyección (“abjection”) de Julia Kristeva ofrece la posibilidad de desafiar las dicotomías exclusivas en las que se apoya la estructura social, al permitir y potenciar la creación y marginalización de otros grupos. Por un lado, las instituciones políticas y religiosas preservan la estructura patriarcal que mantiene bajo

control y reprime a la mujer, convirtiéndola en “la otra”, como es el caso de Flora Fontecha, supeditada y limitada a su rol de esposa de Anxelo. Flora se define a si misma desde su primera intervención en la obra a través de su relación con su marido: “Quiero que adivines con tus poderes donde está mi Anxelo, haz un sortilegio y devuélvelo a mi lado” (Lázaro 75). Las mujeres como Flora Fontecha se encuentran atrapadas en estos roles sociales impuestos, temerosas del pecado y del castigo que conlleva, lo que las convierte en las víctimas de un sistema que ni siquiera las reconoce como personas. Flora pone en peligro su hacienda, su familia y termina por perder la vida, a causa de la imposibilidad de definirse a si misma en otro término que no sea el de esposa de Anxelo.

La introducción del elemento marginal, el grupo de brujas, reformula esta relación al introducir la relación con lo abyecto: “The abject is not an ob-ject facing me, which I can name or imagine (...) What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object - that of being opposed to *I*” (Kristeva 1). Sin embargo, mientras el objeto se encuentra en oposición al sujeto, lo abyecto, se encuentra “radically excluded” y nos arrastra “to a place where meaning collapses” (Kristeva 2). Lo abyecto siempre nos atrae y nos repele al mismo tiempo, nos fascina y nos causa repulsa simultáneamente.

Susa y su compañeras se revelan como una manifestación de lo abyecto capaz de desestabilizar esta relación entre el elemento dominante masculino y la sumisión femenina, siendo por lo tanto su naturaleza abyecta una temible adversaria del orden establecido, ya que sus poderes pueden sembrar el caos dentro de la comunidad, llevándola peligrosa y eventualmente a la destrucción. Las cinco mujeres proyectan su condición de seres abyectos al estar caracterizadas con los diferentes atributos

distintivos que la bruja ha ido incorporando con el paso del tiempo y que forman parte del imaginario popular¹³. Susa de Caldas, Carmina Asaño, María Belideza, Maruxa Folladel y Dominga la Temeraria encarnan de forma individual facetas distintivas de la bruja que completan la imagen al unirse en su actividad como grupo.

Mientras Maruxa y Dominga, se representan como brujas de más edad, respondiendo su caracterización a la imagen tradicional y más conocida del personaje, Susa de Caldas es, indudablemente, el personaje más definido e individualizado.

Hechicera y bruja¹⁴, oficiante del aquelarre¹⁵, guía, no solo a sus compañeras, sino

¹³ Aunque la conexión entre lo satánico y la bruja, se da por sentada y es comúnmente aceptada, las cosas no siempre fueron así. La combinación de estos elementos ha llegado hasta nuestros días para crear la figura que conocemos, considerada desde una óptica de malignidad, en una deformación de los atributos femeninos, lo que convirtió a la bruja en uno de los principales símbolos del mal.

Sin embargo, no existía nada maligno en la bruja mitológica, quien apela a un mundo primigenio en el que florece la celebración de lo femenino. Ligada a la luna, y a los ritos de fertilidad, sugiere la armonía de la mujer con la naturaleza y su asociación a hechos que escapan a la percepción, principalmente a causa de la capacidad femenina de la gestación y el alumbramiento.

Esta conexión está íntimamente ligada con otro de los aspectos principales de la bruja, en su etapa inicial, como explican Bárbara Ehrenreich y Deirdre English en su estudio Brujas, comadronas y enfermeras, y que no es otro que su faceta de sanadora. Las mujeres siempre fueron las primeras en cultivar hierbas medicinales cuyo uso se transmitían unas a otras, y ponían de forma no profesional al servicio de la población campesina. De hecho, y de acuerdo con Ehrenreich y English este fue uno de los detonantes de la persecución a la que fueron sometidas. En efecto, la iglesia promovía la temporalidad de todo lo que ocurre en esta vida animando a la oración y a la resignación para sobrellevar el sufrimiento, de modo que esa capacidad de sanar en manos de estas campesinas aterrorizaba a la Iglesia y al Estado, ya que “cuanto mayor fuera la capacidad de los campesinos para resolver sus problemas, menos dependerían de Dios y de la Iglesia”. A esta faceta de sanadora pronto se añadió la acusación de subversión política. Comúnmente las mujeres que además de brujas mostraban indicios de pertenecer a algún grupo, era considerada mucho más peligrosa que la bruja que parecía actuar en solitario. (13)

De esta manera, la tradicional asociación de las brujas con lo satánico, no aparece hasta el siglo XV y a instancias de la propia Iglesia Católica. El elemento demoníaco pasa a ser un elemento determinante en las acusaciones de brujería a las que dio un nuevo giro. Más concretamente, una de las razones principales de condenar a todas estas mujeres a morir en la hoguera fue el trato carnal con el diablo. La persecución, que se desarrolló durante cuatro siglos, desde el siglo XIV al XVII, constituyó una campaña de muerte y terror en la que miles de personas fueron ajusticiadas a tenor de la acusación de brujería, de las cuales el 85% fueron mujeres de todas las edades, tanto viejas, como jóvenes, e incluso niñas.

A este respecto es imprescindible referirnos al libro que se convirtió en el manual de los inquisidores durante tres siglos: el famoso Malleus Malleficarum, publicado en 1484 y escrito por dos dominicos, Heinrich Kramer y James Sprenger a petición de la Iglesia Católica. El libro y deja clara no sólo la existencia de las brujas, sino también las pautas a seguir para reconocerlas y los crímenes que se les atribuyen.

¹⁴ Es interesante hacer notar que es debido a esta amplitud que los términos “hechicera” y “bruja” se vieron mezclados bajo el de bruja. Sin embargo, tradicionalmente la hechicera es la mujer sabia a la que se recurre en caso de buscar una cura o un remedio cuando todo ha fallado, la persona a la que se

también al espectador a través del mundo mágico¹⁶. Ella es la que mejor comprende la esencia de la brujería, dónde reside su fuerza y su naturaleza abyecta: “Estáis hermosas, hermanas, todo lo hermoso que se puede estar en el abandono y en la miseria, en la criatura, en la hermandad” (Lázaro 102). María Belideza, como bruja novicia, es descrita como una bella joven, haciendo honor a su apellido. Celosamente vigilada, en vano, por su madre Socorra, María muestra un gran placer al bailar en los bosques y muestra su gran atracción por la luna, a la que canta “tierna mujer/redondel del rayo clavado (...) ella acaricia tu ensueño/ con su soplo blanco” (Lázaro 100). La bella y joven novicia representa la ancestral conexión entre la bruja y la Naturaleza., construyéndose su personaje como una representación de la fertilidad y la exhuberancia, la vida en estado puro.

Finalmente, Carmiña es el personaje más ambiguo en el grupo de las brujas. Si bien se presenta al principio del drama como una participante activa en todos los rituales, siente unos fuertes celos de María, y remordimientos que manifiesta a Susa: “Quiero huir del camino malo. En él eché a andar por inocente” (Lázaro 89). Sin

pide una oración especial cuando el campo necesita un determinado clima, etc. La hechicera prestaba sus servicios a los demás, mientras que la bruja actúa en su propio beneficio e indefectiblemente está asociada con el diablo, con el que normalmente mantiene relaciones. No era infrecuente que una bruja fuera, a su vez hechicera, pero la pena para unas y otras era diferente en muchos lugares. Para más información ver: Lisón, Carmelo. Las brujas en la historia de España. Madrid: Temas de Hoy, 1992.

¹⁵ La palabra aquelarre es de origen vasco y significa “valle del macho cabrío”, en referencia a los lugares donde las brujas celebraban supuestamente sus reuniones. Sabbath es el término que se emplea de forma mayoritaria mientras que aquelarre es el término preferido en España.

¹⁶ Además de las semejanzas que Susa de Caldas presenta con Quiteria de Morillas, protagonista de la obra de Domingo Miras, su personaje ofrece numerosas reminiscencias y se constituye, asimismo, en una síntesis de algunas de las hechiceras y brujas más famosas de la literatura hispánica. Susa muestra innegables similitudes con el personaje creado por Fernando de Rojas y que se presenta sin ambages como “alcahueta falsa”, “vieja traydora” “empicotada hechicera” y “desvergonzada puta vieja”: nada menos que la Celestina. A lo largo de la obra de Rojas observamos como esta mujer utiliza sus conjuros maléficos y sus invocaciones al diablo para controlar los más ocultos deseos y más bajos instintos del alma humana en un mundo dominado por la lujuria, el vicio y el placer. Al igual que su compañera gallega, Celestina vive de su trabajo y almacena en su casa, una extensa gama de todo lo necesario para preparar filtros y pociones. Se jacta de tener una extensa clientela de todo extracto social y para lograr sus propósitos es capaz de conjurar al mismísimo Satán. Ambas son buenas concededoras de su oficio y su calidad de bruja no pasa desapercibida, incluso para sus víctimas, como es el caso de Melibea, quien se describe embrujada, endemoniada y aterrorizada de su “terrible pasión”.

embargo, su conflicto interno se manifiesta en el momento que ella misma revela sus motivaciones para intentar ser una buena cristiana: “que no quiero que me churrasquen por oficiar” (Lázaro 89). No obstante Carmiña no abandona a sus compañeras en la hora final al aceptar, como una hermana más, el letal unto: “Dulces palabras me llegan de tus labios (...). Por un momento me sentí abandonada y rebuzné pestilencia, ahora reconciliada estoy” (Lázaro102). Además de condensar los atributos más conocidos de la bruja en su condición de adoradoras de Satán y la abyección que subyace culturalmente en la figura, la naturaleza abyecta de estas mujeres queda reforzada al rodearse y asociarse con una gran variedad de términos abyectos, como lo obsceno, el canibalismo y la podredumbre. Asimismo, la asociación con animales como la serpiente, el sapo y el murciélago además de los ingredientes que usan en sus conjuros como “el hígado de un murciélago, y la retina de un camaleón” (Lázaro 76) van a potenciar esa imagen de cara a la audiencia.

No obstante, Aunque lo abyecto puede resultar repugnante en sí mismo, no se trata de la asociación con animales que tradicionalmente provocan aversión y temor, ni el aspecto físico lo que convierte a las brujas en abyectas. Kristeva sostiene cómo “it is not a lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). Este espacio de ambigüedad se refleja en el mundo oculto al que pertenecen tanto Susa como sus compañeras. Las brujas se convierten en abyectas en el marco del discurso patriarcal, en el que el poder local y religioso que ejerce su control sobre la mujer y su sexualidad, presenta a las brujas como enemigas implacables del orden. Mientras no se diferencian en su apariencia física del resto de las mujeres de la aldea, su habilidad mágica está intrínsecamente relacionada con su naturaleza femenina, llevan a cabo rituales en los que sacrifican

animales y celebran sus reuniones como aquelarres orgiásticos a los que acude y toma parte el mismísimo Satanás.

La abyección de las protagonistas de Humo de Beleño toma forma en base a las concepciones tradicionales de la bruja. Como señala Robert Hays muchas de las prácticas que aparecen en los documentos de la época de las persecuciones por brujería, son un recuento de creencias universales desde la antigüedad y las autoridades eclesiásticas se apoyaron en ellas en sus descripciones de brujería en tanto que se esperaba que las acusadas, sabiendo lo que se esperaba de ellas, hicieran uso de las mismas supersticiones en sus confesiones. (151). Se condena a las acusadas, no solo por crear impotencia sexual en los hombres y provocar abortos a las mujeres, sino también por impedir el crecimiento de las cosechas, hacer enfermar y morir a los animales, e incluso controlar las tormentas a su antojo.

Las brujas de Lázaro se construyen a partir de estas mismas concepciones tradicionales. Flora descubre los cuerpos exhaustos de las brujas tras su ceremonia: “¿Qué es esto, señor? (...) Las bocas están rojas de sangre coagulada, sangre de criatura. Le han chupado la sangre a un rapaz, criaturiña. ¡Cristo de la agonía! ¡Bruxas! ¡Bruxas! (Lázaro 79), en tanto que en otro momento Flores afirma que “lo que se echan al pellejo es grasa de rapaz degollado”. Anxelo, por su parte narra “lo que me ocurrió una noche. (...) de pronto algo, como dos manos, se me engancharon en las bolas a tirar a tirar que creí que las perdía” (Lázaro 81). De este modo, como podemos observar tanto en su versión histórica como mitológica, la bruja se convierte en un elemento transgresor de numerosos tabúes, constituyéndose en la figura climática en la que toman forma multitud de temores ancestrales relacionados con la mujer, en especial con su sexualidad.

La Iglesia asociaba a la mujer al sexo y consideraba que el placer sexual era pecaminoso, asociándolo con el diablo. De hecho, la bruja se iniciaba como tal, según sus perseguidores, a través del acto sexual con el demonio. Su confirmación se producía en el aquelarre, ceremonia que se celebraba en lugares apartados y que a menudo estaba presidido por el diablo en forma de un gran macho cabrío de color negro, y en la cual la bruja juraba lealtad a cambio de recibir sus poderes mágicos¹⁷.

Como recoge H. R Hays la convicción de que las brujas son mayoritariamente mujeres parte de asunciones como: “Perfidy is more found in women than in men... since they are feebler in body and in mind, it is not surprising they should come under the spell of witchcraft.” Esta afirmación se complementa con el hecho de que “she is more carnal than man as is clear from her many carnal abominations” y finalmente, una reveladora frase redondea la acusación: “There are three things that are never satisfied, yea a fourth which says not, it is enough, that is the mouth of the womb” (153). Estas afirmaciones tienen su reflejo en la obra por parte de Flores, quien no duda en afirmar que “la mujer no tiene alma. (...) Lleva la maldad por donde pisa y carece de sentimientos. Por eso el diablo congenia con ella” (Lázaro 96). Por lo tanto, la construcción de la abyección de la bruja tiene su base, principalmente, en su libertad sexual.

¹⁷ La Iglesia consideraba que las brujas experimentaban placer sexual por primera vez a partir del acto sexual con el diablo y las culpaban de ser las causantes de la lujuria, tanto en los hombres como en las mujeres, e incluso va más lejos:

Existen siete métodos de los que se valen para embrujar el acto venéreo y la concepción en el vientre: Primero, inclinando los pensamientos de los hombres hacia una pasión desenfrenada; segundo, obstruyendo su fuerza procreadora; tercero, haciendo desaparecer los órganos adecuados para tal acto; cuarto transformando a los hombres en bestias con su magia; quinto, destruyendo la facultad de procrear en las mujeres; sexto, practicando abortos; séptimo, ofreciendo niños al demonio, así como también otros animales y frutos de la tierra, con lo cual causan grandes males...(Ehrenreich y English 14)

Este mundo diabólico, que remite inevitablemente al real nos muestra la posibilidad de explorar otras formas de amor y también de vivir, y subraya la dificultad de la sexualidad femenina a lo largo de la historia en la cual, la maternidad ha actuado como un elemento de represión, la soltería es objeto de escarnio, mientras la denostada promiscuidad se castiga. Además, la naturaleza lésbica de los rituales de las brujas, hacen su crimen doblemente punible, ya que no necesitan a los hombres, lo que socava y amenaza los cimientos del patriarcado. De este modo, frente a la rigidez imperante en la estructura y normas que rigen en la aldea, la bruja, como mito y metáfora se convierte en un modelo alternativo que escapa a la clasificación de mujer, con todas las atribuciones que el término conlleva.

La abyección cobra su mayor fuerza a través de su *performance*. La escena en la que las mujeres celebran su aquelarre, o ceremonia de adoración al diablo, es el momento más significativo, además de ser su primera intervención conjunta en la obra y, por lo tanto, su presentación a la audiencia, donde los cuerpos de las brujas se muestran en toda su crudeza por medio de la representación de diversos actos de abyección.

La escena tiene lugar en la cabaña de Susa de Caldas, en una noche de tormenta, “con rayos truenos y chuzos de punta” (Lázaro 74), en una morada de cuya pared cuelgan numerosos útiles de labranza y un caldero humea en el fuego, preparando al espectador a través del inclemente tiempo y los diferentes objetos extraños que se observan en la morada de Susa para la escena que se va a desarrollar a continuación. Resoplando a causa de la lluvia, las mujeres van llegando a su reunión. La exhortación “¡Que se invada el aire de beleño!” (Lázaro 77) da comienzo al ritual.

Tras despellejar gráficamente a un gato negro, sangrarlo y lanzarlo al caldero, las brujas se desnudan, beben la sangre del gato en una escudilla, y se ungen los

pechos y el sexo con la sangre restante. El canibalismo simbólico que refleja la matanza del gato, cuyos restos serán compartidos por las brujas una vez que la “oficiante se escupe las manos y reparte los trozos” (Lázaro 78), y la libación de su sangre es una perfecta ilustración de lo que Kristeva define como “death infecting life. Abject” (4). Acto seguido las mujeres recitan una oración a Satanás, parodia del Padrenuestro: “no nos cierres las puertas del pecado, de lo condenado, lo torcido, lo desconocido y lo depravado” (Lázaro 78). Paralelamente, las llamas del fuego comienzan a crecer, y las mujeres comienzan a sentir un ardor sexual que culminará en una orgía en la que conminan al diablo a tomarlas sexualmente de todas las maneras posibles mientras tienen, al mismo tiempo, relaciones entre ellas.

A medida que avanza, la ceremonia del aquelarre se desarrolla como una “performance” que se constituye en una reafirmación más de la abyección, en tanto que se representa como una “jouissance”, término que Kristeva relaciona estrechamente con lo abyecto. La “Jouissance”, contrasta con “placer” (plaisir) y se refiere a un estado de goce sin límites, en una infinita exaltación de los sentidos. Mientras el placer sucede en unas circunstancias que se muestran bajo control y existe dentro de las normas culturales, el tipo de goce que ofrece la jouissance se presenta como más difícil de manejar e incluso puede tornarse en sufrimiento: “One does not know it, one does not desire it, one joys in it [on en jouit]. Violently and painfully. A passion” (9)¹⁸. El dolor y el placer se muestran, de esta manera, en todo su apogeo y son proyectados a la audiencia. El cuerpo aparece en toda su carnalidad sobreexpuesta a través de la cual se desafía la concepción de la audiencia acerca de la sexualidad femenina a través de una performance sexualmente muy explícita y alejada de lo convencional.

¹⁸ Véase también: Barthes, Roland. El placer del texto. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2000.

La representación del aquelarre orgiástico parte de “un jadeo común que irá subiendo en intensidad a medida de lo que vaya ocurriendo (línea o página) el ritual terminará con “un bestial alarido” (Lázaro 80), que plasma de una forma plena esa naturaleza mixta de placer y dolor, que parece arrancar de este mundo a las participantes, llevándolas a una exaltación que las pone fuera de sí, más allá de todos los sentidos. El dolor y el placer que sienten mientras se distancian de ellas mismas, y de la audiencia es una metáfora efectiva del colapso del sujeto y el objeto a consecuencia de la abyección. La intensidad de la experiencia ha provocado que las brujas dejen atrás todo atisbo de humanidad y pasen a un nuevo estado, en el que ya no se muestran como objeto ni sujeto, sino que pasan a situarse en el estadio de lo abyecto.

Este cambio perceptible se refleja en la reacción de los espectadores. Para la audiencia, que ha presenciado todos los excesos del aquelarre, la abyección cobra fuerza cuando “finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very *being*, that it *is* none other than the abject” (Kristeva 5). La escena del aquelarre se construye, de esta manera, como la otra cara de la moneda de los códigos religiosos, éticos, morales e ideológicos, al ser el acto en sí mismo una subversión de todos ellos

Ante la magnitud de la transgresión que llevan a cabo las brujas, la comunidad las señala como una inmundicia y un peligro al que hay que derrotar y, por lo tanto, combatir, una especie de tumor maligno que debe extirparse para evitar la expansión de sus pecados e indignidades en el seno de su comunidad. La llegada de un miembro del Santo Oficio, quien advierte: “Si conoces a hereje, persona bruxa, emplastera, ligadora (...) habrás de dar aviso inmediato al Santo tribunal. Si así no lo cumplierais, tú y los tuyos caeréis en sospecha y seréis asimismo encarcelados.” (Lázaro 82) pone

en marcha los mecanismos que van a perseguir a las brujas e intentar eliminar, así, la abyección.

La persecución y potencial ajusticiamiento de las brujas coloca a estas mujeres en la posición de víctimas propiciatorias, en tanto sirven para canalizar corrientes de violencia subterránea que de otro modo harían estallar a la sociedad. A lo largo de la obra y a través de su condición de elementos abyectos, adquieren esa función bajo posiciones que las muestran como extrañas, en su condición de mujeres que no cumplen su rol de esposa y madre, expulsadas de su propia comunidad por miedo al contagio de la impureza, confinadas al encierro y condenadas a muerte, todo ello justificado en el nombre de la expiación del pecado.

De esta manera, la legislación religiosa y la autoridad local convierten a las brujas en esclavas de su infortunio. En palabras de Kristeva “by way of abjection, primitive societies have marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were imagined as representatives of sex and murder” (12). Es así que la abyección funciona dentro de la sociedad como un medio de separar lo humano de lo no humano, siendo el ritual el medio por el cual la sociedad renueva su contacto con el elemento abyecto para después excluirlo y fortalecer así a la comunidad. En una sociedad la que las delimitaciones entre los sexos se encuentran tan claramente demarcadas como en la aldea, el ritual es necesario para mantener la separación, y la manifestación o celebración de lo femenino se contempla como “synonymous with a radical evil that is to be suppressed” (70), siendo irracional, intrigante y, por supuesto, malvada algunas de las palabras que definen a la bruja¹⁹.

¹⁹ En este punto es relevante la mención del ensayo de René Girard sobre el chivo expiatorio.

Sin embargo, la puesta en marcha del mecanismo de destrucción de lo abyecto pone de manifiesto la corrupción del orden establecido, representado en este caso por el accionar político y religioso. El Santo Oficio anima a la eliminación de las brujas en nombre de la expiación del pecado y esta expiación se lleva a cabo a través de la autoridad religiosa y local, siendo, irónicamente, el párroco un corruptor de niñas y Xusto un verdugo sádico y violento obsesionado con María.

El párroco, quien no duda en afirmar a sus fieles que “corren tiempos de pecado, escarnio y obscenidad” (Lázaro 79) ejerce su particular ejercicio a través de del abuso de jovencitas e incluso niñas, procedentes de las extracciones sociales más bajas al tiempo que goza de la protección de las autoridades locales, quienes definen el abuso como “la caridad (...). [El párroco] las pone gordas y a la vida” (Lázaro 80). Los hombres de la aldea, justifican, además, estas acciones afirmando que “hubo provocación y el hombre apenas pudo hacerse con la carne. Es la naturaleza” (Lázaro 80). El destino de estas niñas no deja de ser aún más brutal cuando ya han sido ultrajadas. Anxelo sostiene vehementemente que si el día de mañana su hija llega “hinchada”, “la mato a palos y acabo con la deshonra” (Lázaro 81).

De la misma forma, la brutalidad y sadismo del verdugo Xusto están protegidos y aceptados en la sociedad: “mi sobrino es un hombre de honor a pesar de su brusquedad en sus modales” (Lázaro 91) son las palabras del párroco ante los rumores que señalan a Xusto de hacer comentarios abiertamente sexuales e intimidatorios acerca de María.

Es así que la supuesta necesidad de perseguir y eliminar a las brujas se revela como la necesidad de seguir ejerciendo el control sobre la comunidad a través de la eliminación de los que se sitúan mas allá de los márgenes y que fallan en posicionarse en lo que se considera normal e ideal, es decir, una sexualidad y uso del

cuerpo al servicio del hombre en el que la mujer no tiene ningún poder de decisión. Como apunta Wilfrid Floeck, el hombre “encarna la brutalidad, el egoísmo y el saqueo sexual” (62). Esta violencia se refleja en los elementos de los que se sirven para la ejecución de su poder son, igualmente brutales y simbólicos de una sexualidad masculina violenta y agresiva: no solamente el falo y el bastón con el que golpean a las mujeres en la cárcel sino la fuerza bruta, y la agresión última hacia la sexualidad femenina, es decir, la violación, en este caso perpetrada tras la muerte de la víctima, lo que la convierte si cabe en aún más espeluznante.

En definitiva, la fuerza dominante encarnada en el elemento masculino siente la necesidad de eliminar al elemento perturbador, que cuestiona su corrupción, tanto a través de la espiritualidad institucionalizada como a través de la autoridad local y operan, así, como ejecutores de la experiencia purificadora del tabú transgredido, intentando limpiar a la sociedad del peligro. Se adjudican la misión de defender a la sociedad del pecado y el crimen, principalmente de la amenaza diabólica, y abogan por la ley y disciplina contra el elemento perturbador, aquello que es considerado como monstruoso en tanto fragiliza el orden instituido: la bruja/mujer independiente.

En estas circunstancias, la abyección, se convierte en la única posibilidad de evasión para las brujas, al erigirse en un espacio que no está contaminado de esta corrupción y se muestra libre de opresiones, un espacio en el que el cuerpo se muestra sin inhibiciones. En su abyección las brujas encuentran el espacio necesario para la diversidad, y multiplicidad, un espacio en el que cualquier posibilidad es viable, lo que se refleja en una conversación entre Susa y Carmiña. Mientras esta última expresa sus dudas respecto al rumbo que su vida ha tomado y confía a Susa su intención de abandonar a sus compañeras por miedo a la hoguera, la respuesta de Susa encierra la clave para entender el espíritu de la obra: “Echa una losa sobre ti y

entiérrate de por vida. Suelta de tus manos la libertad y únete al rebaño. (...) Con esta moneda pagas al único que te da valores como mujer. En su mundo y sólo en él eres alguien. Él te da alas para volar. Los Cristianos y su Dios te las cortarán y te meterán en las sombras” (Lázaro 89). Es así que se revela que el diablo y su infierno se convierten en la única vía de escape de estas mujeres frente a la alternativa de una vida en las sombras.

Las palabras de Susa se reafirman en la última escena, una vez que las mujeres son encarceladas. El párroco y Flores, el carcelero, les visitan en la celda y el párroco intenta exorcizar al demonio con un hisopo mientras el carcelero las golpea con un palo. Incluso el sacerdote sujeta al carcelero con las palabras: “no seas violento (...) deja que sea la excelsa diestra del Señor y no ese palo la que la resuelva”. Sin embargo, Flores no se arredra, ya que considera que unos cuantos golpes son la solución para echar al diablo ya que, “bien visto lo tengo con los cerdos y con las cabras (...) estas no se diferencian mucho”. (Lázaro 96) Su desprecio por las mujeres es tal, que no duda en afirmar que “la mujer no tiene alma. (...) Lleva la maldad por donde pisa y carece de sentimientos. Por eso el diablo congenia con ella” (Lázaro 96).

Sin embargo, la visita del verdugo, su posición de poder y su obsesión con María, y su intento de violación producen el punto de inflexión definitivo en la percepción que las brujas tienen como elemento abyecto, introduciendo una nueva forma de pensar acerca de Susa y sus compañeras. Su “performance” de actos abyectos han provocado el rechazo de la audiencia y del resto de los personajes quienes han apreciado su capacidad de romper el orden al actuar como una personificación de lo que es concebido como encarnación del pecado y del mal, en otras palabras: lo impuro que debe abyectarse.

No obstante, ahora se muestran como un modelo de incontables posibilidades al constituirse en ellas mismas como una celebrada diversidad dentro de la experiencia humana. El tratamiento que sufren estas mujeres a manos de sus torturadores sugiere la idea de que perder la esencia en favor de una multiplicidad puede resultar espantosa, pero fuerza a la audiencia a considerar cuán más espantoso se presenta el futuro sin esta opción, en manos de un perverso sistema patriarcal, que mantiene su poder a partir de la represión.

El unto que Susa ofrece a sus hermanas, que supone “la muerte más dulce que os podéis imaginar” (Lázaro 101) se constituye en la única manera de resistir a esta opresión en tanto que simboliza su vínculo de hermandad “juntas, que no solas, nos vamos de esta tierra, y por eso esta muerte es más dulce que la mandrágora. Que Satanás nos lleve a los infiernos y nos alegre el ánimo eternamente” (Lázaro 103), palabras con las que manifiesta su negativa a amoldarse a lo normal y establecido y su deseo de escribir el final de su propia historia.

Como señala Patricia O’Connor, la negativa de las brujas a morir en manos de sus verdugos en estos momentos a la espera de su ejecución, es un rechazo a comportarse como “víctimas pasivas” (Dramaturgas españolas 51), de modo que su muerte se convierte en su triunfo, como víctimas activas. Obviamente, no han conseguido la libertad total, pero su muerte como hermanas y de forma voluntaria, es una victoria frente al poder patriarcal, aunque O’Connor cuestiona esta victoria al ser parcial.

Asimismo, de la misma forma que el desenlace de la obra puede ser cuestionable en términos de reivindicación de un nuevo modelo de mujer alejado de las representaciones tradicionales, la propia estrategia performativa de Humo de Beleño ofrece una problemática similar. La puesta en escena a través de la visibilidad

y la trasgresión puede actuar exactamente en la forma opuesta a la esperada. El exceso de visibilidad puede transformar la performance del cuerpo en un espectáculo carente de significado, perdiendo así cualquier capacidad de discurso, con lo que la *performance* del cuerpo como exceso de naturaleza puede ser cuestionado y convertirse en una utopía, reforzando, así, exactamente los mismos argumentos que pretende desterrar. Por otro lado, el carácter profundamente transgresor de la performance, la crudeza del argumento y lo explícito del lenguaje pueden causar una completa repulsa de la audiencia, lo que no permitiría apreciar el espíritu de denuncia y resistencia de la obra, y su intención de ofrecer una representación alternativa del cuerpo femenino.

A este respecto, Floeck sopesa la problemática de la efectividad de la bruja como “contraejemplo utópico” en oposición al oscurantismo de la iglesia y del estado, además de resaltar lo polarizante de la perspectiva de Lázaro en tanto que “no mantiene la misma distancia indiferente”, lo que supone, de cara a la audiencia una clara invitación a posicionarse del lado de las brujas (62).

Podría considerarse, de este modo, igualmente discutible tanto la elección del personaje como la aproximación en clave de lo abyecto. Como afirma Silvia Bovenschen la bruja se erige como una proyección de un potencial femenino que no tuvo oportunidad de realizarse, tras lo cual se pregunta: “Are witches for feminism a revolutionary figure? the rumour spreads and an image crystallizes, but apparently without the explicit intention of constructing, a posteriori, the revolutionary, historical continuity of feminism”(84). Bovenschen considera que esta asimilación de la bruja en el discurso feminista ha sucedido de forma totalmente espontánea: “The revival of the word, the image, the motif has something to do with the new women’s movement, but not in the sense that learned women turned thoughtfully and scientifically to

feminist historical archaeology, dug through several layers of history” (84). Para esta autora, esta recuperación se produce como resultado de una conexión entre una cierta idea histórica que califica de difusa, la palabra “bruja” en sí misma y la experiencia personal de las mujeres en la actualidad: “the word, the image, touched a sensitive nerv” (84). Adoptar a la bruja como epitome de la libertad para la mujer, podría, además, tomar un tinte hipócrita al considerar el fatal destino que sufrieron durante cuatro siglos o teniendo en cuenta las connotaciones peyorativas con que el término aún persiste en nuestros días.

Además, recordemos que las brujas adoran al diablo y no dudan en convocarlo para ser poseídas sexualmente. Sin embargo, Satanás no deja de ser una figura masculina, y su sonrisa en lo alto de las llamas puede ser achacada tanto a la satisfacción por la desaparición de los personajes opresores en el incendio, como a su naturaleza burlona y traidora, lo que sugeriría que las mujeres no han encontrado la liberación que esperaban encontrar en el infierno.

Sin embargo, los últimos momentos de la acción, en tanto que ponen de manifiesto la brutalidad e hipocresía de los mecanismos de represión de un patriarcado corrupto, convierten, al mismo a tiempo, a la bruja en una figura que resiste al sistema. Esta corrupción se muestra de forma evidente en la pederastia del prior, la dudosa legalidad de la confiscación de las posesiones de las acusadas a manos de la iglesia y el carácter violento, manifestado especialmente en el plano sexual, que exhibe el verdugo. Sin embargo, la corrupción es extensible al resto de los habitantes de la aldea que se convierten en cómplices de todos los abusos y atrocidades llevados a cabo por los representantes del poder eclesiástico y civil a través de su silencio y permisividad. Es así que, al morir por su propia mano, en lugar de a manos de sus enemigos, las brujas se reafirman en su calidad de abyectas y

demuestran que su eliminación no sólo falla en estabilizar una sociedad que está corrupta en si misma, sino que además potencia la apreciación de esa corrupción y opresión, ya que para la audiencia es evidente que la eliminación de las brujas no acaba con la desigualdad de las falsas dicotomías inherentes en la concepción patriarcal, ya que los mecanismos siguen presentes.

La abyección, asimismo, funciona como estrategia de representación en tanto que Lázaro no escribe una historia sobre mujeres inocentes acusadas de brujería por un terrible error o una tremenda injusticia. Tanto Susa, como sus compañeras María, Dominga, Carmiña, y Maruxa son brujas, o meigas. A lo largo del drama queda patente que todas ellas practican conjuros, se reúnen en orgiásticos aquelarres en los que mantienen relaciones sexuales, tanto con Satanás como entre ellas y visitan los cementerios en las fechas prescritas para apaciguar a las ánimas y también conseguir huesos para sus pociones. Reniegan de la fe cristiana y cantan a la luna, siendo este uno de los puntos de partida de reafirmación de su abyección y de la ruptura de las expectativas de la audiencia.

La caracterización abyecta y marginal de las adoradoras de Satán es necesaria para contrastar su mundo con el de las mujeres de la aldea. Las aldeanas han asimilado la ideología patriarcal y, paradójicamente, son tan efectivas como los hombres a la hora de preservar el sistema que las oprime. Recordemos que es una mujer, Flora Fontecha, la principal acusadora que se sirve del supuesto trato carnal con el diablo para provocar la caída de las brujas. Frente a la libertad de la que éstas gozan, Flora Fontecha aparece como un contrapunto. Obsesionada por retener a cualquier precio a su marido, Anxelo, solicita los servicios de Susa, quien consigue a través de sus artes devolver al infiel esposo a su lecho temporalmente. Sin embargo, cuando Anxelo se va de su lado definitivamente, su despecho le lleva a visitar al

párroco y denunciar a Susa por bruja, a la que afirma haber visto tener relaciones con el diablo en la espesura del bosque, y haber embrujado a su marido “que siempre ha sido un hombre bueno y ha desaparecido”. Vestida de negro y entre sollozos asegura haber visto en la “entre los brezos un fuego encendido (...). En un momento pude ver al demonio en forma de cabrón, había también una mujer desnuda a sus espaldas. Comían sapos vivos”. Acto seguido Flora describe como la mujer comenzó a tener relaciones sexuales con el diablo y “esa mujer no era otra que Susa de Caldas” (Lázaro 92). Flora es el resultado de la opresión que sufre la mujer atrapada en la categorización binaria. Desoye lo dicho por Maruxa cuando lee su futuro en el tarot: “Veo un enemigo que se borra tras la niebla. Se distorsiona. Ahora lo veo. Es el instinto, tu propio instinto te deja esclava y te cuelga a la fatalidad” (Lázaro 87). La asimilación de los preceptos tradicionales como algo natural e incontestable ha condicionado la forma de actuar de Flora y le han llenado de despecho e incertidumbre ante la huida de Anxelo, que la priva de su condición respetable de esposa. Es así que el hecho de basar su existencia únicamente en Anxelo, provoca que la acción de seguir su instinto, denunciar a Susa e intentar asesinarla, la lleve a perder su propia vida. Los actos de Flora ponen de manifiesto su incapacidad de deshacerse de su vínculo dependiente de Anxelo. Cixous se refiere a ello como el peor crimen de “Ellos”:

Men have committed the greatest crime against women. They have led them to hate women, to be their own enemies, to mobilize their immense strength against themselves, to be the executants of their virile needs. They have made for women an antinarcissism! A narcissism which loves itself only to be loved for what women haven't got! They have constructed the infamous logic of antilove (878).

Así, la actitud de Flora contrarresta esa imagen negativa de la bruja que Lázaro muestra en ciertos momentos, ya que se constituye como contraste para mostrar que las opciones que se le ofrecen a la mujer dentro de la sociedad patriarcal son estremecedoras. Como señala Cixous, se encuentran inmovilizadas entre dos mitos horripilantes: “And we believed. They riveted us between two horrifying myths: between the Medusa and the abyss. That would be enough to set half of the world laughing, except that it’s still going on” (885). De esta manera, la mujer tiene dos opciones, abrazar su alteridad y de esta manera situarse en el terreno de lo marginal, o bien acatar las normas de las instituciones de poder y vivir una vida reprimida.

En contraste, los personajes centrales de la obra de Lázaro, las brujas, muestran un ritual desconocido que, al mismo tiempo es de carácter marcadamente sexual. El cuerpo desnuda, figurada y literalmente su esencia sexual, al revelarse en toda su plenitud sexual en el escenario, ante una audiencia que es testigo de esta representación que se ha liberado de todas las inhibiciones. Desde la escena del aquelarre, que muestra sin pudor el cuerpo de las participantes, a las continuas alusiones sexuales que las brujas se dedican. En palabras de Kunst: “what is created is a profound belief into the power of physical visibility, which, through its excessive, sexual, fluid, non-hierarchical, and diffused nature, can overturn the gaze and establish a different politics of the body, as well as the politics of the spectator’s perception” (“On Strategic Interventions in Performance Art: Self Representation of the Body”). Es así que Humo de Beleño permite la introducción de nuevas miradas, tanto de la autora como del espectador que nos conducen a una nueva forma de escritura y representación del cuerpo. La diferencia que se aprecia en este tipo de representación y por lo tanto en la obra de Lázaro dentro de la dramaturgia femenina de los 80 es precisamente esa producción excesiva del cuerpo femenino que se

constituye en sí mismo como una personificación. De esta manera, la representación del cuerpo se convierte en una estrategia de visibilidad en la que la naturaleza ya no se encuentra bajo control, sino que se revela como una abyección.

Mientras desde el punto de vista tradicional masculino, la palabra “yo” articulada desde el lado femenino se ha considerado de carácter débil, este tipo de representación del cuerpo es mucho más eficaz y asimismo transgresor, al invadir la escena y devolver la mirada. De acuerdo con Kunst: “The excess of nature reveals that female nature is always already the Other, and such, deeply abject” (“On Strategic Interventions in Performance Art: Self Representation of the Body”).

Asimismo, El diálogo indudablemente irreverente y profundamente transgresor que presenta la autora rompe con todos los esquemas establecidos e ideas preconcebidas a propósito de la escritura de mujeres. Su estilo asombra y escapa a todo intento de clasificación. Ella misma lo advierte en una declaración: “Humo de Beleño esta escrito en un lenguaje poético, sugerente, que no acierto a encuadrar entre los estilos conocidos” (Lázaro 73). Es así que desde su posición en la abyección y a través de su naturaleza invasora y subversiva, la bruja pone de manifiesto la necesidad de un lenguaje alternativo que sea capaz de suplir carencias y limitaciones de la mujer, derivadas de su represión social.

Frente a la limitación de la mujer que acepta un rol pasivo en la sociedad atrapada en una estructura sin posibilidad de cambio, es la naturaleza diabólica de la bruja, separada de este mundo, la fuente de su consideración como un nuevo modelo de mujer, que rechaza esas inmutables categorías culturales que restringen al sujeto a definirse dentro de las oposiciones binarias en que se constituyen, yo-otro o masculino y femenino. La bruja plantea un nuevo modelo de sujeto que no puede ser

definido en estos términos binarios y categoriales, y sobre todo un nuevo modelo social que se aborda desde la diversidad y la diferencia.

Es precisamente éste punto el que convierte a la bruja en símbolo de una nueva corriente de pensamiento feminista que surge a raíz de la reflexión del género²⁰. De esta manera, antes que óbice su práctica mágica la convierte en capaz de desarrollar nuevas capacidades y la liberación de la limitación a la que la sociedad patriarcal la tiene sometida. A través de su magia han creado una existencia paralela en la que se encuentran libres de las presiones y opresiones en las que sus vecinos viven inmersos. Sus rituales de adoración al diablo, de carácter abiertamente sexual y lésbico, su afinidad con la luna, símbolo de lo femenino y su capacidad de crear a través de sus conjuros, las convierte en una amenaza demasiado peligrosa, tanto para la Iglesia Católica, presente en la figura de la temible Inquisición, como para una sociedad en la que las mujeres son equiparadas a los animales. La bruja se convierte en paradigma de un nuevo estadio, donde la mujer ya no está definida por oposición al principio de masculinidad, ni asume esos roles y estereotipos que la construcción cultural del género conlleva necesariamente. Las brujas como manifestaciones de lo abyecto se convierten, así, en esas herramientas imprescindibles que, al dotarnos de nuevos modelos y sistemas alternativos, condicionan positivamente una forma de ver el mundo.

El hecho de que Lázaro admita, en la introducción a la obra: “Volé con “ellas”, por bosques y encrucijadas en noches repletas de intimidad de creación, de rebeldía, de carne y sangre”. (...) Subvertir el orden de las cosas de una vida dictada y trazada de antemano por el oscurantismo del poder religioso y del poder político”

²⁰ La instauración de la democracia en España, tras la dictadura de Franco, momento en el que se escribe la obra promueve, precisamente, esta corriente de pensamiento feminista en la que cobra fuerza una nueva sensibilidad en la que una de las principales preocupaciones es la mejora de la situación femenina, que había sido objeto de represión religiosa, política, cultural y social durante los casi cuarenta años que duró la Dictadura Franquista.

(Lázaro 73) propicia que Lázaro se revele así como una más de sus brujas, por lo que también ella se convierte en transgresora y autora de un texto que desafía a la tradición. Como recuerdan Gilbert y Gubar “to mention witches is to be reminded once again of the traditional (patriarchally defined) association between creative women and monsters” (79), con lo que Lázaro assume su papel subversivo y transgresor como mujer y escritora.

En definitiva Humo de beleño, pone en el centro del escenario el tema de la presencia y creatividad femenina, lo que Cixous propone como un modelo que permita el deseo femenino, la lengua del cuerpo, reconstituir la expresión como un movimiento revolucionario contra la estructura retórica masculina que ha definido la lengua a lo largo de la historia.

Lázaro hace hincapié a lo largo de toda su obra de la importancia de la hermandad femenina. Es posible que las brujas logren una victoria parcial ya que su destino final es la muerte, pero esta muerte puede entenderse como el último vuelo, en calidad de hermanas e iguales hacia la absoluta libertad. La mujer que elige la opción del abismo, como Flora Fontecha, va encontrar la autodestrucción a manos de un sistema que no la acepta ni comprende y ni siquiera la reconoce como una persona. En contraste, las brujas son mujeres asertivas y de gran fortaleza, que a través de sus conjuros y maldiciones exhiben, al mismo tiempo, la autoridad de imponerse al poder masculino y la posibilidad de crear un nuevo lenguaje, que no ha sido corrompido por las estructuras de poder al tratarse de un lenguaje secreto que sólo se transmite a los iniciados. Frente a las amenazas de la iglesia católica y la Santa Inquisición, que acusan a la mujer de no tener alma, ellas buscan una alternativa en un acercamiento a los rituales naturales en los que la desnudez del cuerpo femenino no es objeto de repulsa ni se define como abyecto. Al mismo tiempo, las brujas abrazan su sexualidad

sin inhibiciones, ya que reconocen el acto sexual como algo natural, lo que se expresa en el lenguaje que utilizan.

Al exponer el mundo mágico de las brujas desde el interior, Lázaro ofrece la otra cara de las narraciones que ofrecieron una imagen distorsionada de la bruja. El contraste que ofrece la obra entre el mundo mágico y el mundo terrenal de la aldea no es fortuito ya que la represión, el odio y la ignorancia que buscan eliminar todo lo que es diferente, desplaza el miedo y el rechazo tradicional de la figura de la bruja, a una sociedad en la que la mujer no tiene cabida.

Estos personajes marginales y ciertamente demonizados son el vehículo ideal, no solo para denunciar la brutalidad y la represión sufrida por la mujer, sino para también expresar la alienación de la mujer escritora. La figura de la bruja se extrapola a la mujer que rechaza ser parte del sistema, como la autora, en este caso de teatro. Los dos mundos que va a reflejar la obra de Lázaro ofrecen la posibilidad de observar y reflexionar sobre la posición de la mujer en una sociedad que insiste en reprimirla y también acerca de los obstáculos de la mujer creadora, que debe enfrentarse al canon que lucha por imponer la tradición.

Así, el mundo de las brujas se convierte, en contraste, en el único espacio en el que se puede desarrollar completamente la feminidad. Las brujas ofrecen ese potencial creador femenino que no es viable en otro contexto. De esta manera, la audiencia, puede establecer un contraste entre las adoradoras de Satán y la mujer que no tiene el valor para explorar ese potencial creador inherente a la mujer. Las brujas toman las riendas de su propio destino, lo que las convierte en sujetos activos de su propia vida y su propio discurso. De esta manera, la muerte de las brujas al final de la obra no es tan importante como la capacidad de reconocerse como “otras”, aceptarlo hasta las últimas consecuencias, sin renegar de su condición o de su obra creadora, en

el momento que ellas escriben su propia muerte, ya que, de esta manera, escriben su obra final, que no es otra que el reconocimiento de que todo su poder viene de su unión, que les da fuerza para ser las dueñas de su destino.

La muerte, aquí, convierte a las mujeres en heroínas que combaten toda una tradición de textos y costumbres patriarcales y Lázaro trata de despertar de esta manera la conciencia aletargada. Aunque, como en este caso, sea de forma efímera, las brujas han demostrado que su hermandad hace posible desestabilizar los fundamentos de la sociedad establecida y cuestionar las normas tradicionales de pasividad y sumisión.

De esta manera, la intención de Maribel Lázaro a través de la presentación de lo abyecto, tiene la finalidad de provocar una sensación contraria al placer en la audiencia que incite a transgredir la mirada placentera y complacida a la que habitualmente el producto artístico la tiene acostumbrada. El objetivo último, es que dicho no-placer provoque un estremecimiento de repulsión que sea capaz de alterar las hasta entonces estables concepciones del receptor, y le haga capaz de cuestionar la validez de puntos hasta la fecha socialmente establecidos. Contemplar estas imágenes tiene, sin duda alguna, la capacidad de provocar esa convulsión al romperse el sistema de valores de la audiencia, estable hasta ese momento.

Julia Kristeva, al definir lo abyecto como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” permite reconsiderar el concepto de abyección, como lugar donde la bruja, mujer independiente y creativa que no acepta un papel pasivo, tiene cabida. Así, la bruja responde a un nuevo modelo de mujer, que, supone la ruptura y superación de los límites establecidos que la sitúa en el amplio abanico de manifestaciones de lo abyecto.

Todos estos factores hacen de esta obra de Lázaro una reinterpretación del mundo de la brujería como una celebración de la libertad y la feminidad. Aún habiendo sido escrita en 1986, en el contexto de una aún joven democracia española, Humo de Beleño se muestra como una pieza que ofrece una fuerte resistencia a la tradición, en este caso representada por la religión y la misma estructura social, que no se ciñe a un lugar y momento concreto, sino que puede ofrecer un mensaje de carácter universal.

La obra de Maribel Lázaro pone de manifiesto los problemas y carencias del modelo tradicional femenino, moldeado a través de diversos mecanismos de represión ejercidos por una sociedad que teme al cambio, al tiempo que expone y denuncia los mecanismos de represión de los que se sirve para su auto preservación. Obviamente, la bruja no tiene cabida y se convierte en una figura peligrosa al crear una nueva forma de expresión, lenguaje y vida a través de lo mágico y lo oculto. Sin embargo, la visión, representación y perspectiva que introduce Lázaro de un personaje tradicionalmente demonizado debido a su rebeldía y abierto rechazo de lo que se ha considerado respetable y aceptable para una mujer desde la óptica tradicional ofrece nuevas posibilidades para la mujer y abre nuevas líneas de pensamiento.

En un momento de cambio de la historia de España, las brujas de Lázaro reivindican una rebelión femenina contra las instituciones que no las tienen en cuenta, subrayando la opresión de estas mujeres en la época de la “caza de brujas” del siglo XVII, presentando una sociedad fuertemente reprimida que, inevitablemente, trae a la audiencia reminiscencias de otra época de represión mucho más cercana en el tiempo, poniendo de manifiesto, a través de una puesta de escena basada en el exceso, la problemática que persiste en torno a la condición femenina.

En definitiva, Humo de Beleño pone en el centro del escenario a un tipo de mujer que, precisamente, a través de su negativa a doblegarse al orden establecido, su rechazo a la sumisión a una situación que la oprime y su aversión a plegarse a una dicotomía que ha sido construida culturalmente ignorando su realidad, ofreciendo en su mundo innumerables posibilidades de ser, sentir y además mostrarlo sin tapujos. Y es que tradicionalmente, las brujas siempre han sido un elemento marginal en la sociedad, fuente de rechazo y miedo a causa de sus poderes mágicos, pero al mismo tiempo ofrecen la posibilidad de llevar a cabo lo imposible.

CAPÍTULO 3

JUEGO DE REINAS O LA REPRESENTACIÓN DE LAS CARENCIAS DEL MODELO FEMENINO ESTABLECIDO

“Men have presumed to create a feminine domain – the kingdom of life, of immanence only in order to lock up women therein” Simone de Beauvoir. The second sex.

“Historical plays are at least as much a comment on the playwright’s own times as on the periods about which they are ostensibly written” Herbert Lindenberger, Historical Drama: The relation of Literature and Reality.

Como señala Martha Halsey “the fascination inspired by Juana la Loca is due, at least in part, to the fact that the question of her madness remains a mystery” (“Juana la Loca” 47). Juana I de Castilla, elocuentemente recordada y apodada como Juana la Loca y que terminó sus días encerrada a causa de su “locura de amor”, ha estado presente en la novela española, el cine y, por supuesto, el teatro, donde Juana ha aparecido en numerosas piezas en diferentes épocas y circunstancias²¹.

Una de estas representaciones teatrales es Juego de Reinas, drama de Concha Romero, estrenado en 1991 y dividido en dos actos. El interés de la obra de Romero reside en la aproximación que la autora hace a la demente Juana. Juego de reinas supone una ampliación de los motivos habituales de las piezas anteriores al alejarse del acontecimiento histórico para centrarse en la figura de la desafortunada princesa. La puesta en escena, a través de una serie de conversaciones entre Juana y su madre, la poderosa Isabel de Castilla, explora las relaciones entre mujeres, mostrando

²¹ Aparte de las obras de teatro que analiza Halsey y otras que mencionaré más adelante, Juana la loca ha sido protagonista tanto de películas como novelas. Las adaptaciones cinematográficas más conocidas son “locura de amor” de Juan de Orduña en 1948 y “Juana la loca” de Vicente Aranda en 2001. Asimismo existen numerosos volúmenes de historia dedicados a la reina Juana y en novela, recientemente se ha publicado El pergamino de la seducción de la novelista Gioconda Belli en el que hace una reinterpretación de la figura de la reina y reivindica su figura.

diferentes aspectos y temas que no se habían expuesto previamente. De estos temas, es de gran importancia, la relación madre-hija para comprender el tema fundamental de la obra, que no es otra cuestión que la locura de Juana. Así, frente a la historia oficial de la ineficacia de Juana como reina, quien pasó a la posteridad como la antítesis de su poderosa madre, Romero cuenta la historia con minúsculas de la mujer que, nacida princesa y dotada de numerosas cualidades, perdió todo lo que tenía: su amor, su reino y su cordura.

Por lo tanto, a lo largo de las siguientes páginas examinaré la representación de la mujer demente en Juego de reinas. La locura de Juana se manifiesta como el resultado de unos roles represivos de género en tanto que Juana se encuentra en el medio de un conflicto entre las expectativas culturales y las necesidades personales. La princesa demente, con sus deseos y necesidades se convierte en el vehículo para presentar como un acto de "performance" su respuesta a la política concerniente a la mujer en las esferas de lo público y de lo privado.

No obstante, al mismo tiempo, la demencia de Juana se muestra tanto una rebelión como una derrota en tanto que es una consecuencia de las expectativas de la sociedad patriarcal dominante y no deja de ser representada como la pérdida de la consciencia, por lo que se presenta como una denuncia de la inefectividad y carencias del modelo femenino del momento.

La obra cobra una especial significación en el marco del teatro escrito por mujeres en la década de los 80. Romero presenta muestra el camino de Juana a la locura a través de las relaciones con su madre, lo que nos ofrece dos expresiones diferentes de la mujer española de la época, encarnadas en dos populares figuras de la historia de España, lo que supone al mismo tiempo la exposición dos representaciones culturales diferentes, en un momento de cambio para la mujer.

Juego de Reinas traslada al espectador a la Castilla de 1502, escenario en el que se muestra el último encuentro entre Isabel la Católica y su hija Juana, quien llega de visita a la corte española con su esposo, Felipe el Hermoso.

Durante su estancia, Francia declara la guerra a Nápoles y esto coloca a Felipe en una delicada situación, debido a su amistad con el rey francés y los lazos matrimoniales que le unen a España, enemiga de Francia. Felipe decide partir de inmediato para Borgoña, sin notificárselo a Juana, quien debe quedarse en España a instancias de sus padres. Juana sufre una gran conmoción haciendo oídos sordos a las razones que su madre arguye para subrayar la importancia de su estancia e intenta, por todos los medios, seguir a su marido, circunstancias en las que Isabel considera necesario recluir a su hija en su habitación.

En su encierro solitario en la ausencia de sus padres, Juana rechaza alimentarse y comienza a imaginar a su marido en brazos de otras mujeres. Su desesperación e impotencia van en aumento lo que provocará un enfrentamiento de gran magnitud con su madre, cruzado de amargos reproches en los que se hace patente la incapacidad de Juana e Isabel de llegar a una salida amigable al conflicto.

Finalmente, y tras nueve meses, la guerra concluye y Felipe reclama a Juana en Borgoña. Aunque Isabel intenta dar algunos consejos a su hija, Juana decide no escuchar a su madre y se marcha sin que Isabel lo advierta, quien se desploma sobre una silla mientras cae el telón.

Esta pieza de Concha Romero no ha sido la única aproximación teatral a esta figura histórica. Juana fue la protagonista de La locura de amor de Tamayo y Baus (1855), de la obra de Galdós Santa Juana de Castilla (1918), y juega un papel importante en la pieza El engaño (1976) de Martín Recuerda, pero aparece, asimismo

en Los comuneros (1974) de Ana Diosdado y la obra de Martín Mediero Juana del amor hermoso (1982).

La popularidad del personaje de Juana forma parte de una corriente teatral que muestra una gran fascinación por los personajes públicos, especialmente los que ostentan poder. Esta atracción se tradujo en una gran cantidad de obras de teatro que toman a personajes históricos como protagonistas. Durante el teatro posterior a la Guerra Civil Española, se convirtió en una táctica muy común la recuperación y desmitificación de figuras históricas cuya ideología o actitudes estaban en consonancia con los puntos de vista del régimen de Franco. Esta técnica, inaugurada por Buero Vallejo, no podía ignorar el reinado de los Reyes Católicos, y especialmente la figura de la reina Isabel de Castilla. No obstante, como afirma Martha Halsey, “when the new historical theater does deal with the Empire, it is not to extol its virtues (...) but to show the reverse side of the coin” (“Introduction to Historical Drama of Post Civil War”¹²), lo que no resulta sorprendente al considerar que los monarcas personificaban los valores esenciales de la España del régimen franquista. Phyllis Zaitin resalta cómo “Isabella the Catholic was idealized in Franco’s Spain to represent the perfect wife and mother, her historical roles as active political and military leader apparently being ignored for this purpose” (“Martínez Mediero, Gala and the demythification of Spanish History” 5). La misma Concha Romero forma parte de esta corriente²². Es probable que su obra más reconocida a este respecto sea Un olor a ámbar, en la que se trata la disputa por las reliquias de Santa Teresa de Jesús entre las monjas de su congregación y las autoridades civiles,

²² Es importante señalar, en cualquier caso, que la producción dramática de Romero no se centra exclusivamente en el drama histórico. La experiencia de la autora abarca desde la escritura de guiones de cine como “Disfraces” y “Vamonos Barbara”, en 1978, a obras como Un maldito beso y ¿Tengo razón o no? (1989), o Así aman los dioses (1991), que no se inscriben en esta tendencia de la revisión histórica.

pero otra obra de Romero, Las bodas de una princesa (1982) se centra en la figura de la reina Isabel la Católica. La representación de Romero es, no obstante, atípica. Isabel aparece en esta obra como una mujer joven, alejada del mito en el que se convertirá eventualmente, llevando al escenario sus vicisitudes para ocupar el trono y la reafirmación de su identidad. Asimismo, Isabel es representada con atributos de la mujer actual, que trasciende el estereotipo de la tradicional mujer incapaz de contener sus emociones.

Concha Romero retoma en Juego de Reinas la figura de Isabel la Católica. La joven princesa se ha convertido en la soberana del imperio más poderoso del mundo y así lo reconoce en la proximidad de su muerte. Sin embargo, en esta ocasión, el drama no transcurre en torno a la figura de la Reina Católica, sino que la protagonista será su hija Juana, lo cual introducirá una nueva problemática. Aunque Juego de Reinas se inscribe en la tradición del drama histórico español, esta obra de dos actos, estrenada en 1991, muestra una gran afinidad, al mismo tiempo, con numerosos textos escritos por autoras españolas que prestan una especial atención a la relación e interacción entre madres e hijas. Como recuerda María de la Cinta Ramblado existe una serie de textos producidos por escritoras españolas contemporáneas que se centran parcial o totalmente en la relación madre-hija durante el período 1950-2000, cuyos “diferentes tratamientos de dicha relación reflejan las diferentes actitudes no sólo de las escritoras sino de las mujeres españolas” (“Conflictos Generacionales: La relación madre-hija en Un calor tan cercano de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarria”). Romero se adhiere a esta corriente a través de una representación del

choque de criterios e intereses de Isabel, mujer educada para el sacrificio, y su hija Juana, quien se encuentra en la inesperada situación de heredera del trono español²³.

Esta tendencia literaria es un resultado de la proliferación desde mediados de los años 70 de una serie de obras tanto de carácter teórico como de ficción, que se han centrado en la relación entre madres e hijas y que, no es exclusiva de España. Desde Simone de Beauvoir a Nancy Chodorow pasando por Adrienne Rich, la divulgación de estudios sobre este lazo son una consecuencia directa del auge de los movimientos feministas tanto europeos como norteamericanos, que cobraron más y más importancia a medida que han desaparecido diversos prejuicios a la hora de hablar acerca de la institución familiar, en el caso de España, especialmente a partir de la muerte del Dictador y la instauración de la Democracia. En consecuencia los lazos maternos filiales son observados desde nuevas perspectivas. Si Adrienne Rich, analiza la maternidad como institución y experiencia en el contexto de la sociedad patriarcal occidental, otras autoras como Nancy Chodorow, profundizan en el tema y defienden cómo se produce en la figura de la madre una clara tendencia a mantener determinadas asunciones y comportamientos sociales, políticos, económicos y culturales en detrimento de sí misma. Esto da lugar a la prolongación de una serie de valores como la obediencia y el buen comportamiento que marcan una pauta de subordinación. Si Chodorow parte de esta base en The Reproduction of Mothering (1978), la idea sigue presente en otras obras que redundan en el hecho de que estas circunstancias producen dificultades “for daughters to develop self-esteem”, ya que “the mother inevitably represents to her daughter regression, passivity, dependence, and lack of orientation to reality, whereas the father represents progression, activity, independence, and reality orientation.” (“Family structure and feminine personality”).

²³ Juana no estaba destinada a ser reina y se convirtió en heredera únicamente tras la muerte de sus hermanos. Juan falleció en 1497, Isabel en 1498, y el hijo de ésta, el infante portugués Miguel en 1500.

Woman, Culture and Society 64-65). Sin embargo la obra de Romero presenta un caso más complejo en el momento que la madre en esta complicada relación filial no es otra que la de una de las mujeres mas poderosas de la historia de España. El aspecto crucial de la relación madre- hija está enfatizado en el hecho de que la obra tiene un indudable tono intimista, lo que queda reforzado a través de la sencillez de los elementos escénicos del drama, que están puestos al servicio de la confrontación entre las dos mujeres. Sin embargo, Isabel carece de muchas facetas del modelo de madre al que alude Chodorow, en tanto que no se adhiere a un modelo de mujer pasiva y sumisa a la voluntad de su marido. El montaje de la obra está concebido como un espacio en blanco en el que las palabras de Juana e Isabel no puedan perderse. De hecho, ellas son los únicos personajes sobre el escenario a lo largo de toda la representación. El resto de los personajes, como Fernando el católico o Felipe el Hermoso, solamente aparecen en la obra a través de las menciones de las mujeres.

La obra arranca en el momento en que Juana interrumpe el trabajo de su madre a altas horas de la noche: “no tengo ni pizca de sueño y me apetece mucho hablar contigo” (2). A pesar de los años de separación el amor entre madre e hija permanece profundo y sincero a tenor de la conversación. Juana demuestra el afecto por su madre recordando escenas de su niñez y el cuidado que le dispensó, terminado con un sincero arrebató en el que dice: “no quiero ni pensar que algún día me faltes” (4). Isabel corresponde a estas muestras de cariño:” ¡Mi pequeña Juana! Tan sensible, tan alegre, tan vital...” (5). Inevitablemente ambas mujeres recuerdan a los seres queridos que han perdido, compartiendo cara a cara, por primera vez debido a la distancia, los sentimientos de tristeza.

Sin embargo, esta armonía inicial comienza a desestabilizarse a medida que la conversación avanza. La primera divergencia en cuanto al sentir y actuar de ambas se

refleja en sus respectivos atuendos. Isabel, mujer de avanzada edad, viste de negro riguroso, no solo por el luto, sino como ella misma admite “porque había que rebajar gastos” (11). Juana, en contraste, luce un vestido rojo que pone de relieve su juventud, vivacidad y belleza. El alegre color de la ropa de Juana no es sino el reflejo de su vida en la corte de Borgoña, de costumbres más relajadas y con una gran propensión a las fiestas, en la que vive el amor por su esposo en todo su esplendor y, en definitiva, alejada de la sobriedad de la corte española.

Mientras Juana describe su nueva residencia como “colorista y exultante”, en contraste, Isabel considera esas nuevas costumbres como “algo relajadas”. Asimismo Isabel interroga a Juana sobre el hecho de haber cambiado a sus confesores españoles. Mientras Juana opina que este cambio no importa “si pertenecen todos a la misma iglesia”, Isabel se disgusta ante lo que describe como “bebiendo, alternando y confesando con franceses” (Romero 10), mostrando su abierto rechazo a la vida de Juana en Borgoña.

El aspecto posesivo de Isabel en relación a Juana es el primer aspecto a observar en esta escena inicial entre madre e hija, ya que todas las críticas van dirigidas a la nueva forma de vida de la princesa, lo que pone de relieve que la opinión de Isabel acerca del desarrollo de Juana debe progresar a través de una continuidad, repetición y afiliación a sus ideas, en definitiva, un reflejo de sí misma. Este conflicto incipiente que va a convertirse en enfrentamiento que convierte el vínculo madre hija en una lucha maternal por la dominación y convertir a la hija en una extensión de la propia personalidad.

De esta manera, Isabel trata de inculcar en Juana los mismos principios que ella ha interiorizado para llevar con éxito las riendas de España: “lo primero es el deber, después todo lo demás” (Romero 27), poniendo un especial énfasis en lo

pernicioso que resulta mezclar la política con el amor. Esto es debido a que Isabel no solo ha asumido una capacidad de sacrificio absoluto en aras del bien de España, sino que además muestra una visión profundamente negativa de los hombres. Isabel está convencida de la inevitabilidad de un eventual abuso por parte de estos, lo que resulta en un fuerte sufrimiento y dependencia por parte de las mujeres: “Los hombres suelen ser infieles por naturaleza, con sus esposas y hasta con sus amantes y hay que estar preparada para cuando suceda” (Romero 30). No resulta sorprendente, por lo tanto, que Isabel trate de inculcar en Juana cierta consciencia ante sus sentimientos por Felipe si quiere evitar el sufrimiento y asimismo, si quiere tomar las decisiones correctas que la conviertan en una soberana capaz y competente.

Ante la esperanza de Juana de que Felipe le ayude a reinar y tomar decisiones difíciles, Isabel es inflexible: “No, Juana. No esperes que nadie te resuelva los problemas. Debes tener criterios propios y saber imponerlos incluso a tu marido si es necesario. Tú serás la reina. El solo rey consorte. No lo olvides nunca. (Romero 23). Cuando Francia y España entran en guerra, Felipe huye dejando atrás a su esposa, quien siguiendo sus impulsos pretende seguirle. No obstante, Isabel se muestra tajante: “No puedes ir mientras dure la guerra. (...) Juana y España, no lo olvides nunca, ya sois una misma cosa” (Romero 27).

Si bien es cierto que Isabel se muestra categórica en relación a los asuntos de la Corona, no debemos entender que no quiere a Juana, sino todo lo contrario. Isabel advierte constantemente a su hija sobre los peligros del amor al basarse en su propia experiencia, como demuestra cuando afirma “he sido mujer antes que reina” (Romero 44). Isabel admite haber sufrido con las infidelidades de Fernando y haber llorado “lágrimas de desamor, de sufrimiento, de celos vulgares y corrientes” (Romero 29),

siendo precisamente esta doble identidad de tirana y víctima lo que representa uno de los aspectos más turbadores de la relación.

Esta representación de Isabel supone un fuerte contraste con la Isabel histórica. La poderosa reina revela, por lo tanto, que ha basado su éxito político, es decir, su vida, en una manipulación de las caracterizaciones de su sexo y su género. Es por ello que, en tanto que Isabel quiere convertir a Juana en una continuación de sí misma, una magnífica soberana de España, este vínculo resulta ser una forma de confinamiento para ambas. Mientras la experiencia de Isabel es no haber sido reconocida como un sujeto en sí misma, su personalidad y sentimientos siempre ocultos bajo su estatus de símbolo político, podemos entender que el control sobre Juana es una forma de liberación para ella.

Si tenemos en cuenta que en palabras de Jessica Benjamín, la violencia es un medio particularmente apto para la aserción de la identidad masculina, el uso del confinamiento físico como medio para que Juana entre en razón, es decir, acepte las razones de estado y los sacrificios que conllevan, ayuda a Isabel a establecer su propia autonomía y asimismo se revela como “a way of repudiating dependency while attempting to avoid the consequent feeling of aloneness. It makes the other an object but retains possession of her” (151). El aspecto dominador y andrógino de Isabel no solo se revela en su constante recordatorio de las obligaciones de Juana, sino que Isabel ejerce esa violencia en tanto que no duda en encerrar a su hija en su habitación para retenerla en Castilla, impidiéndole cualquier tipo de contacto con otra persona que no sea ella: “Si no me obedeces como madre, me obedecerás como reina” (Romero 41). A los ojos de Isabel Juana debe dejar atrás su pasión por Felipe y así logrará salvarse de los peligros de la seducción masculina.

Los intentos de rebelión y resistencia de Juana siempre son atajados por las amonestaciones de su madre y sus juicios de valor acerca de su comportamiento. Isabel está al tanto de la pasión de Juana por su esposo, “¿También tienes espías en mi dormitorio?” (Romero 37) y está horrorizada por el comportamiento de su hija. Aunque muestra tristeza y compasión, no abandona su afán educador: “trata de comprender las razones de estado” (Romero 39). No obstante las lecciones de Isabel han perdido todo interés y significado para Juana, quien contempla el trono de España con un abierto rechazo y también como un peligro, ya que teme que la convertirá en la doble de su madre, a la que no duda de calificar como “la mujer más dura que he conocido. (...) Un monstruo”, y a la que asimismo acusa de “no ser mujer ni madre” (Romero 38). A pesar de las palabras de Juana la obra termina con un pasaje inolvidable. La guerra ha terminado y Felipe reclama a Juana a su lado, momento en el que Isabel intenta una última conversación con su hija, conversación que se convierte en una inesperada confesión de Isabel en la que busca, en cierto modo una exoneración a sus actos:

“El amor es importante, pero no lo es todo. Ya lo verás con el tiempo. Tienes un destino grandioso. No permitas que lo tuerza nadie. A punto estuve yo de perder el mío con tantas amarguras y tantas lágrimas, pero gracias a Dios el trabajo y el amor a España me salvó (...) cumplí mi destino como un hombre aunque haya sufrido como una mujer”. (Romero 46-47)

Romero busca con estas palabras atenuar, en cierto modo, la extremada negatividad de la relación entre Isabel y Juana, logrando, al mismo tiempo, dejar un sabor aún más amargo en la audiencia, con lo que causa una impresión más honda.

Mientras los espectadores aprenden acerca de la terrible renuncia de Isabel, la alusión al amor por España termina por exasperar a Juana, quien abandona la escena

sin despedirse y sin escuchar las palabras que podrían haber resuelto el conflicto de manera opuesta al facilitar un entendimiento entre madre e hija. Al descubrir su ausencia, de la que la audiencia sabe antes que la propia interesada, Isabel pronuncia las palabras finales del drama: ¡Ay Juana, Juana, mi pequeña Juana, mi última esperanza! (Romero 47). Es así que el final de la obra se funde con la Historia, donde Juana e Isabel no volvieron nunca a verse, pero al mismo tiempo ofrece a la audiencia una valiosa información adicional para completar las piezas del puzzle que explican tanto el distanciamiento entre ambas mujeres como la locura de Juana.

En efecto, Juego de Reinas representa un inquietante ejemplo de una relación difícil y tensa que confirma dramáticamente lo que numerosas aproximaciones feministas han sugerido acerca de la influencia imperecedera de las madres sobre sus hijas y cómo esta relación puede traducirse en la transmisión de unos roles establecidos y unas pautas de comportamiento que impiden el desarrollo de estas últimas. No obstante, la representación del choque entre Isabel y Juana, y las repercusiones de este conflicto en su existencia, demuestra que ambas mujeres viven en dos realidades diferentes que se excluyen mutuamente, lo que va a poner de relieve otra problemática diferente.

Isabel, aunque andrógina, inflexible y autoritaria en apariencia, revela cómo ha sufrido durante mucho tiempo a causa de la división en su fuero interno entre los deberes que conllevan su papel de reina y sus sentimientos como mujer. Tras reconocer que ella misma ha amado y sufrido por ello, Isabel eligió dejar de lado el sentimiento a favor de su labor como soberana: “Clavé los pies en el suelo. Puse la cabeza muy alta y eché los cerrojos de mi puerta. Dentro y sola lloré amargamente” (Romero 29). Literalmente, Isabel ha encerrado sus sentimientos de mujer y se ha tenido que adaptar al sistema patriarcal de autoridad para lograr sobrevivir, hecho por

el que trata de inculcar los mismos valores a su hija, heredera de su posición, puesto que la Isabel reina ha comprendido que para triunfar como figura política, debía sacrificar su vida privada y convertirse literalmente, en una figura masculina, aspecto que ha adoptado incluso en su apariencia física.

Aunque Isabel también se hace eco de momentos más difíciles, como las infidelidades de Fernando y el dolor desgarrador que le provocó la muerte de sus hijos, incluso en esos duros momentos surge el conflicto al ser incapaz de no contemplar las pérdidas desde la perspectiva de reina y considerar las consecuencias políticas de las muertes, a lo que Juana le reprocha; “parece que sientes más el fracaso político que la pérdida de tus hijos”. La respuesta de Isabel es descorazonadora para Juana: “Siento las dos cosas por igual” (Romero 32). A medida que avanza la representación, la audiencia va a ser consciente de cómo el supuesto equilibrio de Isabel y el triunfo en su vida pública han sido obtenidos al despojarse de gran parte de su personalidad femenina, lograr un estatus en cierto modo andrógino, y desempeñar, de forma simultánea los papeles de madre, esposa y reina en los que parece haber triunfado su faceta de monarca a costa de las demás.

Juana, por su parte, comenzará desesperadamente a intentar buscar el equilibrio, imposible, entre sus sentimientos y su necesidad de cumplir con su deber público.

Irónicamente, Al inicio de la obra, a los ojos de Juana, Isabel parece haber encontrado este equilibrio, lo que se refleja en su rememoración de uno de los más grandes logros políticos, la financiación del viaje de Cristóbal Colón, del cual afirma comenzó por un impulso: “No todas las ideas vienen de la razón. Hay algunas más veloces que llegan por intuición o por corazonada” (Romero 18). Además explica cómo ese impulso le costó una gran discusión con su esposo, Fernando: Me dijo de

todo (...) ¡hasta llegó a decir que las mujeres no debían gobernar! Yo creo que fue por eso por lo que me empeñé tanto” (Romero 19). Sin embargo, Juana va a descubrir gradualmente la cara mas amarga del poder.

Y es que, Juana no está preparada para ser la futura reina de España, ya que solo una desafortunada sucesión de muertes colocó el trono en su destino. Como hemos observado, Juana está educada para comportarse como una auténtica dama y seguir unos preceptos de sumisión y devoción cristiana: “Dime, ¿a quién debo obedecer, a mi esposo o a mi madre?” (Romero 10). Si bien ya en un principio esta adhesión a los principios inculcados resulta difícil de compaginar con su nueva condición de heredera, Juana experimenta un rechazo creciente hacia el cargo a lo largo de su instrucción como futura reina. La joven princesa, que ha escapado de las obligaciones que comporta el cargo de heredera a la corona a través de su vida en Borgoña, se siente horrorizada cada vez que su madre le recuerda su propio sacrificio personal por amor a su reino y la búsqueda de su bien.

Progresivamente, comienza a evidenciarse que Juana no puede estar a la altura del papel de reina porque para ella no existen otras posibilidades a su rol de esposa, siempre al lado de su marido. La princesa comienza a acusar desde el primer acto los efectos perniciosos de la interiorización de una serie de convenciones y preceptos tanto sociales como culturales, por lo que Juana está convencida de que su existencia depende de su relación con su marido.

La enamorada joven relata de forma entusiasta a su madre el primer encuentro que tuvo con su esposo, en el que la atracción inmediata que sintieron provocó que Felipe ordenara la ceremonia antes de lo previsto: “Estaba viviendo un cuento de hadas. (...) Él hizo que me sintiera desnuda y sin adornos, la mujer más hermosa de la tierra. Entre sus brazos ya no era infanta ni princesa, sino una verdadera diosa surgida

de las profundidades marinas” (Romero 5-6). Juana ahora se ve a si misma a través de los ojos de Felipe, y por lo tanto ha desarrollado una gran dependencia en su esposo, quien constituye su seguridad y también en su única fuente de autoestima.

Es por eso que Juana siente un total rechazo hacia convertirse en una reina a imagen de su madre. La princesa se muestra determinada a perseguir su realización y búsqueda de la libertad a través del amor de su marido, respondiendo a la imposición de su papel de reina y la aversión que siente hacia él a través de Felipe, quien es, de forma indudable, el eje alrededor del cual gira el mundo de Juana:

ISABEL. Me alegro que a Felipe le haya gustado España. Tendréis que vivir aquí cuando yo muera.

JUANA. ¿Vivir aquí siempre?

ISABEL. ¿No pretenderás que la reina de España resida en el ducado de Borgoña?

JUANA. Pero Felipe va a heredar el imperio austriaco.

ISABEL. Si él no puede deberás quedarte tú.

JUANA. ¿Qué estás diciendo, mamá? No me separaría por nada del mundo. (Romero 16-17).

Frente a su perceptible alarma ante cualquier eventual separación de su marido, la efervescencia de Juana se muestra en su máximo apogeo en los momentos en los que habla de Felipe, tema al que reconduce constantemente la conversación. Mientras Isabel recrimina a su hija el trato dispensado a las tropas españolas en la corte de Borgoña, Juana muestra más preocupación acerca de las disputas con Felipe, por encima del hecho en sí: “Créeme, mama. Tuvimos muchas discusiones por este motivo y algunas muy violentas. (...) Hice todo lo posible. Tres días estuvo Felipe enfadado conmigo y durmiendo en otra habitación. No volvió a mi cama hasta que le

prometí no hablar más del tema” (Romero 8-9). De esta manera, se hace patente que Juana es incapaz de sustraerse a los roles prescritos por la sociedad en cuanto a su condición de mujer.

A los ojos de la futura reina, la política de su madre es poco humana, no la entiende y además no desea entenderla. Cree que la autoridad le pide algo que va en contra de sus sentimientos más profundos (Romero 37) y le dice a Isabel “No es posible que el estado tenga razón, por mucha razón que tenga” (Romero 38). Sin embargo, esta búsqueda de la evasión a través del amor tampoco tiene un final feliz para Juana. Al definirse únicamente en función de su marido, no puede soportar la idea de separarse de él y el simple pensamiento de una hipotética infidelidad de Felipe la llena de unos terribles y autodestructivos celos.

De esta manera, ya es posible intuir, desde el primer acto que Juana es incapaz de asumir su estatus de futura reina y, por lo tanto, convertirse en dirigente de los designios de un país, en este caso España, en el momento que no considera otra opción que no sea su rol de esposa amante y complaciente, siempre al lado de Felipe. La asunción de estos roles es tan acusada en la princesa, que es incapaz de cuestionarlos al haber asumido una serie de convenciones y preceptos tanto sociales como culturales, por lo que Juana piensa que su existencia depende de su relación con su marido.

El segundo acto, y el estallido de la guerra son el punto decisivo para que salga a la luz la lucha que tiene lugar en el interior de la princesa donde chocan sus deseos en lo personal con los deberes de la vida pública y se manifiesta la incapacidad de Juana de entender las razones políticas de sus padres, porque como Juana señala a su madre, se siente esposa antes que nada. Para Juana no existe nada más que Felipe, “él es mi única meta y mi única ambición”. Juana ve sus relaciones personales como

lo más importante y por ello reprocha a su madre el modo en el que ha puesto sus propias relaciones y sentimientos por detrás de sus deberes como reina. (Romero 30-31).

La continua insistencia de Isabel en las llamadas “razones de estado” no hace otra cosa que exasperar a Juana, quien no puede por menos que preguntar amargamente de qué sirve un imperio si no existe la libertad. Es en este punto cuando Isabel estalla para decirle a su hija: “estás perdiendo la razón”, a lo que Juana responderá “¡Maldita razón, maldita razón, maldita...! (Romero 82) Estas razones de estado se convierten así en sinónimo de razón y cordura. El hecho de que Juana sienta una creciente aversión al término muestra que su locura parte de la imposibilidad de abandonar su rol preceptivo de esposa, así como una negativa tajante a convertirse en el doble de Isabel y adquirir las cualidades que son necesarias para reinar, es decir, adoptar el papel patriarcal que ha adoptado su madre. Juana siente que se disuelve interiormente al ser incapaz a renunciar a sus valores femeninos. Sin embargo, esos valores femeninos son su definición a través de Felipe, vínculo que también se diluye a través de la distancia causada por la guerra.

El trastorno de Juana representa la imposibilidad de ser. No puede ser reina porque no está preparada para estar en el lado de la razón y su obsesión de definirse como esposa de Felipe crea un gran conflicto, ya que siente que el hecho de que otras mujeres se lo quiten le robaría la última identidad que le queda, siendo imposible de mantener un status e incapaz de asumir el otro.

Juana se vuelve loca porque para ella no hay una existencia posible en el momento que elige la opción de defender su rol de esposa por encima de cualquier obligación política o su estatus de reina. Sin embargo, esto es precisamente, lo que le va a llevar a su encierro y perder su voz. Dar rienda suelta a sus pasiones le hace caer

en una trampa, ya que desarrollará una dependencia malsana de su marido, perderá todo resquicio de poder, y no sólo será incapaz de reafirmar sus ideas, sino que perderá completamente su identidad. La elección de Juana se basa en haber asumido hasta un punto exagerado las ideas patriarcales de la feminidad, lo que le conducirá irremisiblemente a la locura.

La obra de Romero se aleja del modelo de Bildungsroman²⁴ en el que la hija lucharía por su identidad y, superando numerosos obstáculos, lograría una resolución satisfactoria al problema, asumiendo las riendas de su destino y eventualmente descubriendo su verdadera esencia. La audiencia es plenamente consciente de cual fue el destino de Juana: irónicamente, nunca dejó de ser la reina pero careció, en fin, de autoridad al no pertenecer a la parte sana de la sociedad, la que representa la cordura, siendo imposible para ella la capacidad de expresarse.

El marco de la relación madre hija, y más concretamente la pauta de dominación y resistencia, que se encuentra presente a lo largo de todo el drama, es determinante para mermar las opciones de Juana en la vida, siendo la supresión voluntaria de ciertas facetas de su ser y la pérdida involuntaria de otras, el factor definitivo de falta de estabilidad de la joven princesa.

No obstante, si tenemos en cuenta la teoría feminista y el análisis textual que ha florecido en torno a la figura de la mujer perturbada, nos encontramos con que las representaciones de la mujer demente en la literatura escrita por mujeres pueden leerse como un ejemplo de subversión y rebelión femenina. Ya en Madness and

²⁴Aunque el término alemán Bildungsroman define una novela de aprendizaje o de formación, utilizo el término para referirme precisamente a una progresión del personaje en la que se pueda observar su desarrollo físico, moral, psicológico o social hasta encontrar la madurez, en este caso, obviamente, para mostrar lo contrario.

Civilization²⁵ (1961), Michel Foucault reconoce la existencia de la dicotomía locura/cordura, que se convierte, de esta manera, en una oposición en la que el loco es “el otro”²⁶. Este concepto de otredad resulta muy atractivo desde una aproximación feminista, por lo que, no es de extrañar que numerosas autoras hayan aportado una nueva perspectiva a la cuestión de forma que, sus acercamientos se centran en la exploración de la posibilidad de que sea lo femenino esa diferencia confinada y oprimida²⁷.

Elaine Showalter, se refiere explícitamente a la locura como “the female malady” en su obra homónima y apunta al hecho de que es, precisamente, en esta concepción de la dualidad existente en el lenguaje y los sistemas de representación, que la mujer siempre está situada en la posición más desfavorable, siempre supeditada a la posición del hombre. Sin embargo, como Showalter apunta, “feminist interest in female insanity has gone beyond artists and writers, and beyond the vision of the madwoman as a victim” (4). Esta oposición a considerar la locura como un símbolo de inferioridad y dominación, es discutida, asimismo, por Phyllis Chesler quien se

²⁵ Foucault hace un estudio de la locura a través de la historia que basa en argumentos políticos y económicos. El punto de partida es el concepto de locura en la Edad Media, que tiene su origen en la exclusión tanto física como social de los leprosos y argumenta cómo la gradual desaparición de la lepra favoreció el hecho de que la locura ocupara ese puesto vacante de exclusión que se refleja en la literatura en la forma del “barco de los locos”. No obstante, Foucault señala cómo durante el Renacimiento, la figura del loco se convierte en una cercana a Dios, de tal manera que es aceptada como parte de la sociedad. No es hasta el siglo XVII, que comienza a ser una práctica habitual el encierro de los miembros de la sociedad que no formaban parte de la “razón”, práctica que es institucionalizada. Mientras en el siglo XVIII la locura es contemplada como sinónimo de animalismo, durante el siglo XIX, la locura se convierte en enfermedad mental. Mientras Madness and Civilization ha sido contemplado como una crítica a la psiquiatría, muestra, asimismo, una oposición al concepto romantizado de locura que tiende a mostrar este concepto como una especial de manifestación del genio que la medicina moderna tiende a reprimir. El estudio de Foucault se centra, en definitiva en las diferentes concepciones de locura a través de la Historia y, como puede constituirse en un objeto de conocimiento en algunas ocasiones, mientras que en otras se revela como un blanco perfecto para aserción de poder de una institución específica: el asilo.

²⁶ No obstante, Foucault ignora en su estudio de la locura, la estrecha relación que ha existido entre ésta y la mujer.

²⁷ Elaine Showalter responde en su obra al silencio de Foucault en cuanto al la locura femenina a través del uso de otras fuentes para su investigación: “We must turn to a wholly different set of cultural sources: inmates’ narratives, diaries, women’s memoirs, and novels”. (The female malady, 6)

ocupa de la duradera unión entre locura y mujer y describe a las mujeres confinadas como rebeldes “on a doomed search for potency” (16). Chesler considera que la locura se debe entender como la devaluación de un rol femenino o el rechazo bien sea de forma total o parcial de un estereotipo de género, criticando duramente el concepto de la psicología femenina en términos de opresión a causa de la cultura patriarcal²⁸. En palabras de Chesler: “Madness and confinement were both an expression of female powerlessness and an unsuccessful attempt to reject and overcome their state. Madness and asylums generally function as mirror images of the female experience and as penalties for being “female”, as well for desiring or daring not to be” (15-16).

Los primeros síntomas de un comportamiento excéntrico en Juana se producen cuando Isabel le prohíbe seguir a Felipe. Tras admitir ante su madre que la razón por la que ella misma hace el equipaje de Felipe es porque no le gusta que nadie toque sus cosas, Juana, recibe la noticia de la huida de su marido a causa de la guerra entre Francia y España. En un principio, la princesa está recluida en el palacio, pero su madre decide, ante su comportamiento, encerrarla en su habitación.

Al ser internada en su celda particular por su madre, Juana está siendo, irónicamente, empujada hacia la adquisición de un rol convencional femenino en el que debe olvidar sus anhelos y sentimientos hacia su esposo en tanto que debe olvidar sus celos y temor a perderlo. La habitación de Juana se transforma en una prisión en la que debe ocultarse cualquier manifestación del cuerpo femenino. A medida que Juana se sumerge en sus delirios acerca de Felipe, y expresa sus anhelos elocuentemente, su imagen de mujer demente se acentúa, alejándola de norma.

²⁸ Como recuerda Showalter, el tema de la mujer demente se convierte en una figura emblemática para las feministas contemporáneas. No solo las autoras citadas en este análisis han explorado esta figura de “the deranged woman who haunts the margins”. Feministas francesas como Helene Cixous o Xaviere Gauthier consideran que la locura ha sido la etiqueta que históricamente se ha utilizado a las protestas femeninas y a las ansias de revolución. Sin embargo, aun admitiendo alguna de estas perspectivas. Showalter advierte de los peligros de romantizar la locura. (The female Malady 4).

Irónicamente, la única forma en la que Juana puede salir de su encierro es aceptando el rol de esposa sumisa al verse forzada a olvidar las infidelidades de su esposo por el bien de España. La reacción de Juana no es remotamente positiva y no duda en enfrentarse a su madre y todo lo que esta representa, llegando a afirmar elocuentemente: “Que España no se interponga en mi camino porque aún queriéndola tanto la odiaré” (Romero 28). Para Juana, que comienza a ofrecer un progresivo deterioro físico, el encierro se convierte en un tratamiento que significa la pérdida de su voz y la anulación de su cuerpo, del que ha perdido completamente el control al tiempo que empieza a perder el control de sus emociones. Esto se refleja en algunas de sus expresiones, como: “¡Tengo que huir! Escaparé antes de que sea demasiado tarde. No permitiré que nadie me lo arrebaté. Tengo que averiguar lo que pasa. Tengo que impedir que suceda lo irremediable” (Romero 35). No obstante, el encierro de Juana no tiene el efecto deseado. En lugar de aplacarlos o eliminarlos, al menos inicialmente, Juana se aferra a sus sentimientos por su esposo y los escenifica, a través de diálogos con un imaginario Felipe, representado a través de una de sus camisas.

Juana se dirige a esta, que previamente ha besado “con ternura” (25) manifestando su preocupación por una infidelidad, especialmente con una de las damas de la corte, la pelirroja a la que Juana alude una y otra vez. “Suplicante y autoritaria, un poco fuera de sí”, habla con la camisa como si se tratara del auténtico Felipe: “Dime que no te fijarás en ella. ¡Júrame que la rechazarás si se te ofrece, que no la escucharás siquiera!”. (34) Poco a poco, Juana desgrana sus temores: “¿Qué pasará ahora mientras yo no estoy? Ella tiene en su favor la cercanía, el tiempo (...) la política exterior de España. Y yo, ¿Qué tengo yo? No tengo nada, salvo dolor y distancia” (Romero 34). La realización de Juana de que su encierro significa para ella la pérdida de su ser, pues conlleva la pérdida de Felipe, le lleva a intentar escapar,

golpeando las puertas, sin importarle quien la oiga: “¡Ábranme por favor! ¡Por caridad, siquiera, déjenme salir! No lo exijo como princesa, os lo suplica una mujer que sufre y ama. (...) No tenéis piedad, ni sentimientos, ni corazón, ni alma. ¿Quién impide que me vaya? ¿Quién quiere que me muera de amor? ¿Quién quiere que me vuelva loca?” (Romero 36).

Romero introduce así la poderosa metáfora de la locura a un nivel de espacio tanto físico como psicológico. Juana se atrinchera en estas cuatro paredes, donde “desarreglada, despeinada y como ida” (Romero 38) ha renunciado al escape físico. Su encierro se demuestra a través de la presencia de barrotes en su ventana, y esta vez ante la imposibilidad de una huida física ha construido una muñeca de trapo que ha sustituido a la camisa en su recreación de Felipe, con quien mantiene constante conversación en la que le declara alternativamente su amor y su odio en una burda parodia de su vida real en Borgoña.

De este modo, la locura de Juana es el resultado del intento de anulación de su propio cuerpo. La rebelión de Juana no es otra que canalizar estos deseos hacia Felipe de una forma u otra, bien sea la camisa o la muñeca. Su reacción se manifiesta en el hecho de que en lugar de acatar las normas de sumisión y obediencia, Juana deja de reprimir sus exaltadas emociones, revelándose peligrosa al no reprimir más sus instintos básicos.

Esta huida de Juana hacia el olvido que proporciona la demencia se reescribe, de esta manera, en un símbolo de rechazo a las opciones que se le ofrecen: inmovilizarse e insensibilizarse en su papel de reina, es decir, la decisión consciente de no ser como su madre, o contentarse con ser una esposa sumisa y permisiva en una relación que no corresponde a sus expectativas. La imposibilidad de crecer y realizarse a través de otras opciones diferentes a la dicotomía en la que se encuentra

atrapada, y la falta de validez con la que estas se le ofrecen, justifican el hecho de que la locura de Juana se revele como la única alternativa a las escrituras permitidas a su historia y a su cuerpo.

Juana recibe su castigo, el cual Isabel ejecuta en nombre de la sociedad patriarcal ya que, Juana no ha mostrado un comportamiento sumiso en tanto que no cumple con las expectativas esperadas, es decir, se niega a esconder o eliminar su cuerpo bajo una capa de neutralidad en cuestión de sexo y género, tal y como ha hecho su madre. Aunque de carácter parcial, esta actitud no deja de ser una rebelión y muestra una resistencia al control social.

Este tipo de situación, que está inscrita en la en la cultura tradicional, ha polarizado a la mujer especialmente a través de su cuerpo. Como nos recuerda M^a Jesús Salinero Cascante, existe una corriente misógina que “fundamentada en tradiciones diversas, se ha cernido de manera constante y, a veces implacable sobre la mujer y su corporeidad” (“El cuerpo femenino y su representación en la ficción literaria” 39). Esta tradicional necesidad de suprimir y anular a la mujer, a su cuerpo, y sus deseos, guarda una indudable relación con el concepto de locura y mujer. Shoshana Felman reflexiona acerca de esta asociación y cómo se ha construido y mantenido en Occidente:

Masculine/Feminine. It is insofar as Masculinity conditions Femininity as its universal equivalent, as what determines and measures its value, that the textual paradox can be created according to which the woman is "madness," while at the same time "madness" is the very "absence of womanhood." The woman is "madness" to the extent that she is other, *different* from man. But "madness" is the "absence of womanhood" to the extent that "womanhood" is what precisely *resembles* the

Masculine universal equivalent, in the polar division of sexual roles. If so, the woman is "madness" since the woman is *difference*; but "madness" is "nonwoman" since madness is the *lack of resemblance*. What the narcissistic economy of the Masculine universal equivalent tries to eliminate, under the label "madness," is nothing other than *feminine difference*. (34-35)

Por lo tanto, esa esencia femenina escapa la clasificación de estas asociaciones binarias excluyentes, que sitúan la masculinidad como el standard, mientras que lo femenino siempre queda situado fuera de la norma, siendo etiquetado por la sociedad patriarcal como "locura".

No obstante, existen críticas muy severas por contemplar la locura como una construcción social que castiga el comportamiento femenino cuando inapropiado y especialmente por considerar el trastorno mental femenino como una rebelión contra un sistema patriarcal opresor. Carolyn Harris sigue esta línea de pensamiento cuando afirma acerca de Juego de Reinas que la locura no es deseable como una forma de protesta o rebelión femenina en la obra que nos ocupa, sino que debe entenderse como "a request for help" (83). En este sentido, podemos entender que, tras un rechazo frontal a la renuncia de una gran parte de su ser para asumir una faceta de poder, una posición en la esfera pública, como ha hecho Isabel, Juana ha intentado crecer a través de sus labores como madre y, especialmente como esposa acatando los preceptos socialmente aceptables de sumisión y obediencia a su marido. Sin embargo, una vez reconocida la ineficacia de su búsqueda de la libertad y evasión a través de ese amor enfermizo y obsesivo que siente por Felipe, la enajenación y la autodestrucción se convierten en sus herramientas de escape. Juana se refugia en una locura que aparecerá de forma cada vez más recurrente, hasta adueñarse de ella por completo.

Bien es cierto que en estas circunstancias, cabe preguntarse, entonces, acerca de la naturaleza de esta situación en la que la mujer se encuentra y cuestionar ciertos aspectos. Soshana Felman se pregunta:

How can one speak from the place of the Other? How can the woman be thought but outside of the Masculine/Feminine framework, other than as opposed to man, without being subordinated to a primordial masculine model? How can madness, in a similar way, be conceived outside of its dichotomous opposition to sanity, without being subjugated to reason? (...) In other words, how can thought break away from the logic of polar oppositions?" ("Women and Madness" 2).

Una de las posibles respuestas a la cuestión que plantea Felman, se presenta a través de la estrategia de representación de discursos que no se consideran aptos, y que se muestran contrarios al interés y la norma social, ya que de esta manera la escritora femenina sugiere la posibilidad de deconstruir dicho discurso. La subversión de Juana se expresa desde el principio a través de la naturalidad con la que expresa sus emociones, lo que choca frontalmente con el discurso contenido de Isabel, acorde a lo que se espera de una reina y puede considerarse subversivo en el sentido de que expresa su sexualidad sin pudor, algo que Hélène Cixous²⁹ ya había reclamado, es decir, la verbalización de sus deseos sexuales para hacer desaparecer la idea de que el deseo es algo exclusivo del ámbito masculino.

Este elemento desestabilizador se potencia a través de su locura para recrear este discurso marginal, ya que como afirman Sandra Gilbert y Susan Gubar la figura de la mujer demente actúa como un subterfugio que dota a la literatura de estas

²⁹ Ver "Laugh of Medusa". Feminisms: an anthology of literary theory and Criticism. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl eds. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.

autoras de un aspecto tanto revisionista como revolucionario. Este aspecto se materializa a través de lo que las autoras denominan como:

Assaulting, revisiting, deconstructing and reconstructing those images of women inherited from male literature, especially the paradigmatic polarities of angel and monster. Examining and attacking such images (...) literary women have inevitably had consciously or unconsciously to reject the values and assumptions of the society that created these fearsome paradigms. (76)

Al carecer de la autoridad, la capacidad o el derecho de crear y escribir, la mujer debe simplemente aceptar estas representaciones, y lo que es aún más importante, adaptarse a las mismas y así poder cumplir a la perfección las características femeninas que se les han impuesto: “the girl must learn the arts of silence either as herself a silent image invented and defined by the magic looking glass of the male authored text, or as a silent dancer for her own woes” (43). De ahí surge la importancia y significación de la representación de Juana en Juego de Reinas, en tanto que no se adapta a la norma, ni se doblega sino que rechaza la sumisión, siendo su locura la fuente de una energía e iniciativa que le permiten ignorar las reglas.

Sin embargo, ¿Es posible ejemplificar la subversión y protesta de la mujer demente, y más concretamente a través de la representación de Juana, quien terminó sus días encerrada y apartada del trono, a causa de esta misma locura? ¿Qué es lo que pone de manifiesto la condición de la princesa?

Una aproximación feminista a Juego de Reinas puede resultar inusual en tanto que no busca representar ningún tipo de desarrollo en el personaje de Juana hacia una realización personal como mujer o en su papel de reina. Aproximándonos a la obra

desde otra perspectiva diferente, la figura de Juana puede resultar discutible como símbolo de rebelión y modelo a seguir para el espectador, especialmente cuando la audiencia no puede por menos de ser consciente del trágico fin de la princesa, quien pierde su voz, hasta ser reducida al silencio, y anular su cuerpo. Recordemos que, al considerar que su estado mental tendría serias repercusiones en el futuro del reino, Juana será eventualmente encerrada de nuevo y esta vez para siempre, y por lo tanto silenciada en el ámbito de lo público. Al mismo tiempo, y al instar a Juana a reprimir sus deseos personales, Juana es silenciada también en el ámbito de lo privado.

Bajo este prisma, Juana puede ser contemplada como un fracaso, ya que no ha podido desarrollar una personalidad individual que trascienda los límites de género. Autoras como Marta Caminero-Santangelo, cuestionan la utilidad de la metáfora de la mujer demente para expresar "transformation of the sex-gender system" cuando por definición la asociación entre locura y mujer se considera un sinónimo del silencio femenino (2). Por ello, la locura de Juana podría considerarse como una metáfora de su falta de voz y poder social resultante de su imposibilidad de "jugar" en un mundo controlado por los hombres, siguiendo el ejemplo de su madre. Esa es la aproximación de Carolyn J. Harris, quien señala cómo Juana da prioridad a su rol de esposa y madre a expensas de su obligación pública y sacrifica su voz y su poder para imponer su punto de vista y determinar su destino. Para Harris, la figura de Isabel "as a woman governed by reason" (83) tampoco sale bien parada en tanto que se trata de una mujer que da más importancia a sus maniobras políticas ignorando sus sentimientos, y que tampoco ha logrado alcanzar una feminidad plena en el desempeño de sus labores públicas, al haber tenido que reinar como un hombre.

Por consiguiente, ninguna de las estas dos figuras femeninas, ni los valores que representan, atrapadas en un juego de dominación y renuncia, ofrecen una

alternativa apetecible, en el momento en que tanto Isabel como Juana dan muestras de su propio conflicto interno, en el que puestas en la disyuntiva de elegir entre la esfera de lo público y lo privado, han elegido opciones opuestas que han resultado igualmente en dolor y sufrimiento.

No obstante, a pesar de estas consideraciones, no solo es posible hablar de estrategia de subversión en Juego de Reinas, sino que el elemento trasgresor de la obra parte de la misma existencia del drama, tanto en la propia creación del texto, como en la misma performance de esta reescritura intimista de la historia, lo que Adrienne Rich describe como “Re-vision, the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text with a new critical direction...an act of survival”(“When We Dead Awaken: Writing as a Re-Vision” 90), es decir, otorgar a la heroína el poder de hablar y contar su historia. La versión oficial de la Historia nos ha legado una información limitada en torno a ambas figuras. Mientras Isabel es recordada por sus logros políticos y es admirada como una mujer que dirigió su reino con mano de hierro, Juana es conocida como la princesa que sufrió de una fuerte locura de amor.

En consecuencia, el modelo de resistencia de esta obra se plasma en el hecho de dar voz a la que había sido silenciada en tanto que no solo libera el discurso femenino, sino que resalta la capital importancia a la recuperación del vínculo madre-hija, una línea matriarcal que permita oponerse a la lógica y el discurso patriarcal, a través de exploración de la falta de este mismo modelo.

La performance que presenta Juego de Reinas no es otra que la de la subversión y crítica ante la ausencia de un valor o modelo representativo, escenificado en el extremismo de la negatividad de la representación de la relación entre Juana e Isabel, extremismo que, probablemente incite a que la relación no sea vista como representativa por parte de la audiencia. No obstante, la intensidad y polarización que

se desarrolla en esta representación levantan el velo que oculta la verdadera problemática y la pone sobre el centro del escenario, que no necesita de más elementos escénicos para llegar a la audiencia.

La confesión femenina de las experiencias, vivencias y sinsabores que podemos encontrar a lo largo de la obra de Romero puede y debe ser entendida como la manifestación de la creatividad de seres individuales que necesitan liberarse de sus muchas ataduras y constricciones, de forma que los personajes de Juego de Reinas articulan un problema de tipo universal.

En una primera lectura de la obra, la locura de Juana se muestra como el resultado de la asunción de una serie de roles de género de carácter opresivo, de la misma forma que Isabel ha asumido otro tipo de papel, opresivo de igual manera. Sin embargo, esta lectura no está reñida, en absoluto, con la consideración de que las negociaciones fallidas de Isabel y Juana en la obra de Romero, están tan relacionadas con las expectativas sociales o de género como con el problema de la representación de la (in) visibilidad del cuerpo femenino, en tanto que la línea entre estos roles y la corporeidad femenina es una muy difusa.

Este cuerpo femenino o la ausencia del mismo es el lugar donde tiene lugar este conflicto entre lo culturalmente deseado o esperado y las necesidades personales femeninas. La sociedad patriarcal, en este caso representada por Isabel considera la locura como un signo de mal comportamiento, en este caso el rechazo de Juana a separarse de Felipe por el bien de España, en otras palabras, la negativa a rechazar su sexualidad y controlar sus impulsos sometiéndose al proceso de aprendizaje que la convierta en un ser completamente neutro. Juana, por su parte, llega a la locura a través de la separación de Felipe, en el momento que es encerrada y experimenta cómo esa misma sociedad rechaza e intenta anular su cuerpo. Por ello, el origen de la

locura de Juana se puede entender derivado de las expectativas de género que la sociedad patriarcal ha impuesto sobre ella, e indudablemente en la sensación de perder control sobre su cuerpo.

Es así que el problema mental de la princesa puede entenderse como un fracaso a la hora de negociar con una sociedad patriarcal que demanda de ella simultáneamente dos situaciones que Juana considera paradójicas. Por un lado, la negación o eliminación de su cuerpo a la hora de asumir sus obligaciones como reina, es decir, las razones de estado. La ironía reside en la manera en la que Juana ha sido educada como esposa y madre, de forma que al tiempo que su papel de reina reclama eliminar su cuerpo femenino, la misma sociedad patriarcal insiste a través de estos roles en su corporeidad, siendo la locura el resultado de esta contradicción.

Por consiguiente, lo que esta situación pone de manifiesto es que la mujer como creadora de su propia historia y en definitiva de su propio cuerpo, necesita buscar referentes femeninos en una necesidad de legitimizar sus esfuerzos de rebelión en su batalla contra lo que Gilbert y Gubar definen como “the battle against the male reading of her” (49). La disyuntiva de Isabel y Juana no es otra que encontrar una forma satisfactoria de inscribir y narrar su propio cuerpo sin restricciones, sin considerar su condición de mujer como un obstáculo.

Siendo el género un aspecto de la identidad de cada individuo que ha sido discutido en relación a diferentes aspectos de la vida social, Romero explora en su obra como los estereotipos de género afectan a las mujeres. Estas preocupaciones se manifiestan en la forma de alienación de sus precursores masculinos, el anhelo por una hermandad y complicidad femenina que se convierta en audiencia de su creación, el miedo ante la recepción masculina de la obra creada y en la experiencia de la enfermedad mental, de forma que otorga otra perspectiva de la experiencia de la

locura femenina, locura cuyo origen debe encontrarse en los efectos de una socialización patriarcal. La educación a través de la renuncia y el sacrificio o la docilidad y la sumisión, supone, inevitablemente, el resultado de anulación.

Juana intenta oponerse a los que quieren eliminar su voz, aunque eventualmente claudicará. No obstante, la estrategia es narrar, ofrecer una nueva historia que refleje los deseos de la protagonista. En consecuencia, el acto de narrar se convierte en simbólico y permite esperar que otras comprenderán y aceptarán el desafío y continuarán el proceso. Al expresar sus sentimientos, Juana deja fluir sus recuerdos y permite descubrir la significación de sus experiencias.

De este modo, se crea una nueva percepción de la significación de la evasión de la princesa demente, o en palabras de Showalter, “the deranged woman who haunts the margins”(4), que si bien no la convierte en una amenaza explícita al orden patriarcal, le ofrece la posibilidad de rechazar las dos únicas opciones que se le ofrecen, reina en la soledad, o bien esposa atrapada en un matrimonio infeliz, probando que existen formas de rebelión, con lo que se abre la posibilidad de cambio. Si no podemos hablar de una rebelión abierta, al menos se abre la esperanza al introducir la capacidad de transformación.

Concha Romero, escoge, así, llamar la atención de la audiencia a través de la ineficacia de las opciones que se le abren a Juana para poner de manifiesto la necesidad de búsqueda de nuevos modelos femeninos más allá de las representaciones masculinas de los mismos, las cuales han probado ser opresivas y potencialmente destructivas para la mujer.

El caso de Isabel y Juana se erige, indudablemente, como una interesante muestra de este vínculo, asimismo, al tratarse de dos personajes emblemáticos de la historia de España. Isabel es reconocida como un símbolo del apogeo del poder del

imperio español, especialmente durante la época de la dictadura de Franco, en la que fue ensalzada como un modelo de la grandeza de España, con lo que sugiere una necesidad de cambio de unos valores y representaciones de la mujer española, que han probado sobradamente ser tanto artificiales y opresores como totalmente obsoletos.

Esta interpretación no es óbice para que la problemática de Juego de Reinas esté dotada de un carácter universal, en tanto que se hace eco a través de la historia de Juana e Isabel, no solo de las cuestiones femeninas inherentes a los momentos de la Transición tras la muerte de Franco. El drama se revela como una performance de los problemas femeninos más actuales, los que resultan del choque entre la igualdad entre hombres y mujeres, la cual prueba ser mayoritariamente utópica ante lo que se muestra como una profunda subordinación de la mujer al ámbito masculino. Mientras la aceptación de esos preceptos masculinos por parte de Isabel resulta fallida, aún más descorazonador es el resultado de la insistencia de Juana a aferrarse a unos roles femeninos prescritos.

Al centrarse en el tema de la locura femenina, autoras como Concha Romero señalan uno de los principales puntos de la opresión femenina, la voz. La supresión de la voz de la mujer obedece a un amplio sistema de poder y es a través de sus obras, en este caso Juego de reinas, que la escritora muestra cómo los diferentes valores y las relaciones del poder no deben darse por sentados. Es así que la obra de Romero se convierte en una crítica al sistema, y expresa la necesidad de romper esa dicotomía opresiva de sumisión. Juego de reinas apela a la necesidad de hacer desaparecer la limitación de la mujer y también de potenciar valores femeninos positivos. Los conflictos que se manifiestan en la obra de Romero, se revelan como atemporales, haciendo hincapié en los obstáculos que encuentra la mujer, de antes y de ahora, sea reina o plebeya. Al tomar a la demente como protagonista, Romero muestra que la

locura esconde mecanismos de control social. Asimismo, a través de la exposición de estos mecanismos se hace posible demostrar cómo se originan y mantienen, especialmente a través de un vínculo que, paradójicamente, debería potenciar la independencia y crecimiento de la mujer como sujeto, en lugar de contribuir a la creación de esas imágenes ficticias y perpetuarlas a instancias de las propias interesadas.

La presentación de discursos como el de Juana, que no concuerdan con lo proyectado, sugiere que esos mecanismos de control pueden ser desmantelados. Juana intenta resistirse, como hemos visto, a las fuerzas que intentan suprimir su voz, especialmente a su madre, e incluso teniendo en cuenta que se verá obligada a claudicar, será capaz de expresarse y articular una nueva historia que exprese sus deseos.

La dureza del conflicto expresado, pone de relieve, asimismo, la necesidad de priorizar nuevos sentimientos para la realización de la mujer, como el amor y apoyo materno, la honestidad y el respeto. A través de su heroína, Romero muestra como las mujeres que han sido silenciadas o marginadas pierden cualquier consciencia acerca de ellas mismas y cómo la relación que mantienen con el mundo real se diluye al mismo tiempo. A través de la etiqueta de loca o demente que la sociedad le atribuye a Juana, Romero indica la necesidad de romper con esas palabras, imágenes y metáforas que evocan la imposibilidad para la mujer de crecer y auto realizarse.

El hecho de que la mujer demente, Juana, se adueñe del centro del escenario y se convierta en la heroína de la obra, supone un claro intento de normalizar ciertas experiencias y comportamientos, al exponer las inconsistencias de una sociedad que la define como anormal y marginal. Esta exposición es imprescindible de cara a la audiencia, ya que pone de manifiesto la existencia de dos lógicas inquebrantables, la

aceptación de un rol masculino a expensas de todo lo demás para triunfar en la esfera de lo público o la sumisión y anulación de cualquier voz y autoridad al escoger el rol de esposa y madre en una supeditación a lo privado.

Al mismo tiempo es igualmente reseñable cómo Juego de reinas pone de manifiesto las inconsistencias de los discursos que han reiterado a lo largo de la historia la asociación entre locura y mujer. El drama de Romero demuestra como la sociedad patriarcal occidental se ha beneficiado de preservar la vieja dicotomía cordura/ locura como natural e incuestionable cuando en realidad encierra algunas paradojas. Entre estas contradicciones son las más evidentes el intento de anulación del cuerpo femenino mientras se enfatiza su sexualidad y el hecho de resaltar la inferioridad mental de la mujer demente al tiempo que se la considera una amenaza potencial.

Como resultado, el espectador puede reflexionar acerca de la existencia y el origen de estas asunciones y cuestionar su validez y continuidad, además de desvelar el significado de la locura como un subterfugio en el discurso dominante que no hace si no ocultar el control de la mujer en la sociedad ha funcionado como una arma verdaderamente efectiva en el conflicto entre la condición femenina y las posiciones de poder.

CAPÍTULO 4

EN IGUALDAD DE CONDICIONES O LA REPRESENTACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA SEXUALIDAD SUBVERSIVA

“Que mi nombre no se borre de la historia” (Julia Conesa, una de las Trece Rosas. 4 de agosto de 1939).

Virginia Woolf escribió en su obra A Room of One's Own: “why should they not add a supplement to history, calling it, of course, by some inconspicuous name so that women might figure there without impropriety?” (45). Con estas ya clásicas palabras Woolf articuló y sintetizó el sentimiento de no pertenencia a la Historia tradicional por parte de las mujeres, mayoritariamente ignoradas u olvidadas. Esta necesidad de contar la Historia desconocida, la historia silenciada de la mujer, está presente a lo largo de las páginas de En igualdad de condiciones, obra de Pilar Pombo que, publicada en 1996, supone una revisión desde una perspectiva de mujer de uno de los episodios más emblemáticos de la Historia de España: la Guerra Civil Española (1936-39).

A través del encuentro fortuito entre dos antiguas amigas, Pombo recupera los tiempos de la contienda con una perspectiva claramente femenina. Las experiencias durante la guerra se vislumbran como telón de fondo de su recuento de los hechos con la perspectiva de la distancia. Es así que el punto de partida de esta obra no es otro que el de dar voz a una ideología reprimida y especialmente a las mujeres que sufrieron en la contienda la pérdida de cualquier esperanza de victoria a través de lo que se denomina como “herstory”, o la recuperación de la figura femenina o su rol en la historia en los límites de la ficción.

Crear una “herstory” o historia femenina, presenta, en palabras de Joan Nelly un doble objetivo: “to restore women to history and to restore our history to women” (1). Es por ello que la historia de mujeres que pone en escena la obra de Pombo lleva a cabo una recuperación y reconocimiento del rol de la mujer en el episodio más importante de la Historia reciente de España, mientras la dota de una tradición de la que puede sentirse parte.

No obstante, Pombo lleva un paso más allá el concepto de recuperación de la historia silenciada. La estructura de saltos temporales que presenta el drama es el medio ideal para la contraposición de dos discursos sobre las diferentes formas de opresión, el de Matilde y Hortensia, el del pasado y el presente, que chocan a menudo y sin embargo, se entrelazan constantemente. Estos discursos son el objeto de estudio de mi análisis, de forma que a lo largo de las siguientes páginas veremos cómo esta recuperación de la memoria histórica revela varias formas de represión, al tiempo que desafía las construcciones de la subjetividad femenina y su sexualidad, mostrando así que la propia representación es una cuestión de peso para todas las mujeres, sin importar su orientación política o su orientación sexual. Al mismo tiempo, En igualdad de condiciones muestra la importancia fundamental de la memoria tanto personal como colectiva para el bienestar e, incluso, la supervivencia de las personas. El reencuentro de ambas mujeres supone la intención de dar voz a una sociedad que intenta superar las duras consecuencias de tan espantoso conflicto, a través de la liberación del discurso, lo que puede suponer una carga excesiva o, quizá, la promesa de un futuro más brillante donde reine el entendimiento y la tolerancia.

Pilar Pombo admite en el prólogo a este drama que no sabía nada de la Guerra Civil cuando se enfrentó a la tarea de escribir esta obra, en sus propias palabras: “No conozco la historia, y para escribir de ésta he tenido que comenzar desde cero. (...)”

Nunca tuve conciencia de lo que significó esa guerra (...) Nunca tuve conciencia política. De lo único que debía preocuparme era de tener un buen empleo. Me educaron para el egoísmo y la insolidaridad” (Pombo 23). Posiblemente, la necesidad de reparar ese desconocimiento es lo que lleva a Pombo a recrear la historia de dos mujeres que se encuentran envueltas en el enfrentamiento máximo de una España dividida ideológicamente. La Guerra Civil Española (1936-39), provocó irremediables secuelas físicas, morales y personales: la muerte de seres queridos, el odio y la desconfianza generalizados.

Este conflicto bélico supone uno de los episodios más emblemáticos y crueles de la historia de España, y más concretamente el acontecimiento fundamental de la historia española del siglo XX. La derrota del bando republicano supuso el establecimiento de la Dictadura Franquista, periodo de casi cuarenta años en los que primaron la represión y la censura y en el que, obviamente, se abogó por un olvido de la República que la precedió. No obstante, tanto la guerra como la misma dictadura han permanecido sumidas en el mismo silencio. Mantener este silencio fue una de las claves en la que se cimentó la transición a la democracia. Así, no es casualidad que la autora tome el año 1977 para ambientar el encuentro entre Matilde y Hortensia. La Ley de Amnistía, aprobada ese mismo año supuso, al mismo tiempo, la liberación de los presos políticos encarcelados por el régimen, y la impunidad de los artífices de su encarcelamiento.

Este drama de Pombo se enmarca dentro de una producción dramática personal, que Virtudes Serrano define como “de gran interés, a pesar de la sencillez de sus propuestas”(…) que son, a la vez que introspecciones en el alma femenina, radiografías de otros tantos sectores de la sociedad actual” (Teatro Español actual: Dramaturgas españolas de fin de siglo”). La obra dramática de Pombo se dio a

conocer en 1988 con Una comedia de encargo, y continuó con una serie de monólogos con nombre de mujer, (Amalia, Remedios, Purificación, Isabel, Sonia). El año 1991 supone un reconocimiento a su obra en tanto que recibe el Premio I Certamen de Autores de Teatro de la Comunidad de Madrid, por No nos escribas más canciones, obra que se centra en las vivencias de los habitantes de un barrio de Madrid, sus relaciones y experiencias cotidianas. En igualdad de condiciones, publicada en 1996, fue su última obra y, probablemente la más ambiciosa y compleja, tanto en su temática como en su forma³⁰.

En igualdad de condiciones se presenta ante la audiencia como un drama estructurado en una serie de saltos espacio-temporales que muestran diferentes momentos de la vida de Matilde y Hortensia. La representación arranca en el año 1977, cuando Matilde, tras dar un mitin en Madrid, decide pasear por las calles que le traen tantos recuerdos. Ante la necesidad de hacer una llamada telefónica, Matilde decide tomar un café en el primer bar que encuentra, lo que va a suponer un inesperado reencuentro con su pasado. Ante la sorpresa de Matilde, la dueña del bar no es otra que su amiga Hortensia, con la que vivió momentos especialmente duros durante la Guerra Civil Española. Las dos mujeres se convirtieron en inseparables desde su encuentro fortuito en un bombardeo en el Madrid de 1936. Matilde era una joven miliciana vivaz y atrevida, que no sabía leer ni escribir y Hortensia, una reservada estudiante de piano, quien se convirtió en su improvisada profesora y con el tiempo, su mejor amiga. Juntas, compartieron innumerables experiencias en el frente, muchas de ellas, traumáticas, especialmente a través del desencuentro con “el sombrero”, un teniente que marcará trágicamente su destino. Su amistad sobrevivió a todas las pruebas, incluida la terrible experiencia de la cárcel en la posguerra, hasta

³⁰ Desgraciadamente, la autora murió de forma prematura, a consecuencia de un cáncer, poco tiempo después de terminar el texto.

que Hortensia reveló a Matilde el oscuro secreto que está presente a lo largo de toda la obra: su homosexualidad.

Matilde es incapaz de aceptar la confesión de Hortensia y eso motiva una separación que parece definitiva, hasta que treinta años después se produce el reencuentro en el bar. Sus vidas han cambiado sustancialmente. Mientras Matilde ha continuado con su vida política, Hortensia regenta el bar Carape³¹ y ahora es invidente³². La conversación entre ambas mujeres supone el punto de partida para una serie de flashbacks, que tienen como telón de fondo una serie de acontecimientos bélicos que van a crear encuentros y desencuentros entre las amigas, hasta llegar al último, que irónicamente parte de la intolerancia de alguien que lucha por la libertad y la igualdad.

Es así que esta reunión entre Matilde y Hortensia se convierte en la última oportunidad, quizás, de recuperar esa conexión y separarse en términos amistosos, o dicho de otro modo, “en igualdad de condiciones”.

El drama se mueve libremente a través del espacio y el tiempo, yuxtaponiendo el pasado de las amigas, es decir, la Guerra Civil Española, a su presente, inmediatamente después de la muerte del General Franco y por lo tanto al principio de la Transición Democrática, lo que permite hacer una reflexión acerca de ambos momentos históricos y culturales. Así pues, el drama va a ofrecer un claro contraste entre el tiempo del presente y los acontecimientos pasados, contraste que se evidencia no sólo en contenido, sino en el ritmo de la representación.

³¹ “Carape” es un término de gran carga emocional para las mujeres al ser la exclamación característica de Matilde, presente a lo largo de toda la obra.

³² Recordemos la significación de los personajes invidentes en la obra de Buero, por ejemplo, en El tragaluz y En la ardiente oscuridad. Esta es una de las razones por la que Encarnación Pérez García apunta una similitud de la obra de Pombo con la de Buero Vallejo. (Ver “Análisis dramático de un canto a la tolerancia: *En igualdad de condiciones* de Pilar Pombo”). La ceguera de Hortensia, asimismo, entronca con la obra de Valle-Inclán, más concretamente con el personaje de Max Estrella en Luces de Bohemia.

El momento presente, en el que se reencuentran Matilde y Hortensia, se caracteriza por un tono pausado, característico de los momentos en los que se rememora lo acontecido. Las dos protagonistas parecen medir sus palabras, sus gestos y sus sentimientos. Es precisamente esta calma y distancia lo que proyecta verosimilitud al recrear la impresión de la perspectiva necesaria para el recuerdo. Por el contrario, los acontecimientos del pasado se suceden con la rapidez de lo recordado, donde se da rienda a los sentimientos y se propicia la confesión: cuando Hortensia le está enseñando a leer a Matilde y ésta le declara creer estar embarazada; en el momento en que una convaleciente Hortensia recita un poema, o bien, en la cárcel cuando Hortensia declara su homosexualidad. El despliegue del drama viene de la mano de estos saltos temporales, ya que el tiempo real de la obra es muy breve: el reencuentro tiene casi la misma duración que la pieza de piano que toca Hortensia, mientras Matilde espera a que la recojan.

A través de la estructura de la obra, Pombo logra que la audiencia se implique en la reconstrucción de la historia al tiempo que juega constantemente con los niveles de la memoria: la memoria colectiva, de la Guerra Civil, que se conserva y transmite a través de las vivencias de las dos jovencísimas amigas, la memoria individual, que incluye la de ambas mujeres, y los significativos momentos de oscuridad, en los que se esconde la historia olvidada o jamás contada.

Y es que, como ya hemos mencionado, la Historia española durante los años de la Segunda República, la Guerra y la Dictadura es una historia de silencios. Si bien es cierto que en los últimos años ha crecido el número de libros, películas o documentales sobre el tema, e incluso se ha aprobado la ley para la recuperación de la

memoria histórica³³, los artículos y libros que se centran en la vida y el rol de las mujeres han sido muy reducidos, en palabras de Shirley Mangini: “except for brief descriptions or scant referents in footnotes” (171). No obstante, es cierto que en los últimos años ha cambiado la tendencia y se publican cada vez más obras con un tema central femenino en tiempos de la guerra.

Mangini es una de de las pioneras a la hora de dar a conocer y analizar los testimonios de mujeres reales acerca de lo sucedido durante la Guerra y resalta la capital importancia de estos textos para llenar esos silencios.

Estas autobiografías femeninas, que han proliferado desde 1975, año de la muerte de Franco, han ayudado enormemente a aclarar lo que las mujeres hacían y pensaban durante estos años³⁴ ya que a diferencia de los testimonios masculinos ponen una mayor atención en las relaciones personales dejando aparte los acontecimientos políticos e históricos. Así, los testimonios de estas mujeres han trascendido la individualidad, y se revelan como lo que Mangini define como “the urgent solitary voice of collective testimony” (173). En efecto, estas voces se convierten en la voz de un grupo ya que dichas mujeres no se presentan ni se perciben

³³ Presentada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, esta ley busca el reconocimiento de los derechos de los que fueron perseguidos durante la Guerra Civil Española. Fue aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre de 2007 y previamente por el La ley Incluye el reconocimiento de las víctimas de la Guerra Civil de ambos bandos y de las víctimas de la dictadura. Algunas de las medidas que propone es la apertura de fosas comunes en las que aún se encuentran los restos de personas pertenecientes al bando Republicano durante la Guerra Civil, o la retirada de las estatuas y símbolos franquistas de las ciudades, lo que incluye nombres de diferentes calles. La ley ha provocado numerosas polémicas y ha suscitado varias críticas. El Partido Popular y diversos medios de comunicación criticaron estas iniciativas alegando que abren viejas heridas. Otro motivo de crítica contra esta ley es la alteración de material y monumentos históricos alegando que el principal motivo de dichos actos es la venganza, por ejemplo, criticando la retirada de un monumento como una estatua de Franco.

³⁴ También el cine ha prestado mayor preocupación a este respecto. “Belle Epoque” (1992) dirigida por Fernando Trueba, “Libertarias” (1996) del director Vicente Aranda o más recientemente “Las trece Rosas” (2007), dirigida por Emilio Martínez Lázaro. Asimismo, la adaptación cinematográfica de la novela Soldados de Salamina (2003), del director David Trueba tiene como protagonista a una mujer, Lola Cercas, en lugar de el protagonista masculino de la novela homónima de Javier Cercas. Por otro lado La voz dormida, novela de Dulce Chacón se basa en mujeres reales, que sufrieron las miserias de la guerra y también formaron parte de las milicias republicanas.

como los personajes principales en la historia de su vida³⁵, sino que la vida de los demás y las interacciones personales están siempre presentes en sus narraciones. Así, estos testimonios reales cuentan cómo las mujeres se echaron a la calle, describe cómo muchas lucharon en el frente, ocupándose otras de los heridos y los niños, y desempeñaron trabajos que habían sido hasta el momento “cosa de hombres”, defendiendo una parcela de libertad que había costado mucho esfuerzo conseguir.

En efecto, la Segunda República (1931-36) supuso un cambio significativo en la vida de las mujeres españolas. En las elecciones de 1931 las mujeres entraron en la vida pública del país, se implicaron en política tanto en calidad de votantes como en el ejercicio de la misma, y formaron parte del sistema democrático de forma activa. Junto a las miles de mujeres anónimas que vivieron el proceso, por primera vez en mucho tiempo, varias mujeres se colocaron en un lugar visible en la escena pública. Clara Campoamor luchó con éxito por el voto femenino, Federica Montseny se convirtió en ministra, Victoria Kent fue directora general de prisiones, y nombres como el de Dolores Ibarruri se hicieron famosos como líderes políticas. Estas mujeres, que vivieron acontecimientos como la legalización del divorcio y del aborto, fueron testigos de cómo la mujer se convertía por fin, durante esta época, en un ser visible en la vida española en un momento en que la educación ofrecía, asimismo, la oportunidad de sentirse igual al hombre.

Si tenemos en cuenta los cambios sustanciales en la condición femenina durante la posguerra y la dictadura, lo que se desprende de estas narraciones es que las mujeres tuvieron mucho que perder con la derrota republicana. Algunas se exiliaron, otras fueron ejecutadas. Hubo muchas mujeres, asimismo, que escaparon al castigo.

³⁵ Este artículo explora las autobiografías de Las narraciones de Angeles García Madrid, Maria Teresa León, Victoria Kent, Dolores Ibarruri y Constanca de la Mora . Ver asimismo otros artículos de Shirley Mangini, “Three Voices of Exile” *Monographic Review*, no. 2 (1986), 208-15, y “Spanish Women and the Spanish Civil War: Their Voices and Testimonies” *Rendezvous* 22, no. 2 (1986): 12-16.

No obstante, el nuevo régimen revocó numerosas leyes, como la del aborto y el divorcio, impulsó la familia numerosa, redujo enormemente los derechos de la mujer y en general terminó por relegarla al hogar. El fin de la Democracia y el inicio de la Dictadura supusieron para ellas una despedida a los síntomas de aperturismo y cambio que se habían iniciado siendo relegadas, una vez más, al silencio.

Es por ello que las autobiografías y en general, todo tipo de narraciones femeninas de la época son fundamentales para saber y conocer ya que son fuentes casi únicas para llenar parte de ese silencio. Como dice la propia Pilar Pombo: “¿Qué sabía yo de aquella historia? y me zambullí en esa historia que se me había escatimado a fuerza de silencios” (Pombo 25). Y es que, zambullirse en la recuperación de la memoria histórica implica, en la mayoría de los casos, la exposición de un silencio femenino. Esos silencios remiten a una historia que no por más desconocida resulte menos real, por lo que la búsqueda de estas historias supone eliminar esos silencios. Es por ello que al reescribir los testimonios de mujeres narrando sus vivencias a través de las experiencias de Matilde y Hortensia, Pombo recupera tanto las voces y experiencias de las autoras como las de esas otras mujeres, las que han permanecido silenciadas y desconocidas.

En este aspecto, numerosas autoras feministas han experimentado de forma tradicional claras desventajas a la hora de enfrentarse a la escritura. Esta es la línea que han seguido numerosos textos clásicos del feminismo como Room of One's Own, de Virginia Woolf, A Literature of Their Own, escrito por Elaine Showalter o Madwoman in the Attic de Sandra Gilbert y Susan Gubar, que consideran que el simple hecho de escribir supone ya una forma de rebelión y por tanto de contestación con un afán subversivo. Como señaló Adrienne Rich en otro texto, ya clásico:

Re-vision, the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction-is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self knowledge, for women, is more than a search for identity: it is a part of our refusal of the self destructiveness of male dominated society...we need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us (35).

El hecho de que muchas de estas mujeres pusieran por escrito sus vivencias durante la guerra en la forma de estos testimonios, se convierte por lo tanto, en una negativa a desaparecer, un acto de supervivencia. Aunque Mangini resalta la importancia de estos textos, matiza esta perspectiva en tanto que considera que los testimonios de las mujeres durante la Guerra Civil no son necesariamente feministas. No obstante, teniendo en cuenta que la escritura de diarios, cartas y autobiografías ha sido siempre considerada una estrategia conectada a la mujer, un medio ideal en el que plasmar sus vidas, impresiones y sentimientos, la existencia de los mismos y la reapropiación de estas fuentes que lleva a cabo Pilar Pombo, es una forma de recoger, preservar y dar un significado a la experiencia femenina en tanto que el recuerdo y la realidad se funden en un nuevo discurso.

Es precisamente por ello que la obra de Pombo va más allá de la intención original de los testimonios reales. En igualdad de condiciones no puede ni debe entenderse únicamente como lo que Mangini ha definido “protest the plight of republican Spain primarily from women’s perspective” sino también como una manifestación de la necesidad de responder a la Historia oficial, con las implicaciones

que esto conlleva. Si tenemos en cuenta que la memoria histórica es habitualmente transmitida entre hombres, En igualdad de condiciones supone una respuesta a la tradición sexista y al estereotipo por el cual son los hombres quienes hacen, y escriben la Historia, contestación que se puede denominar como “herstory”. Esta definición, intraducible al español, supone un juego de palabras entre “History”, a la que se refiere irónicamente como “his story” escrita desde una nueva perspectiva en la que se enfatiza el rol de la mujer o bien se cuenta desde el punto de vista femenino.

El término fue acuñado a finales de la década de los años 60, como una parte de la crítica feminista historiográfica. En palabras de Griffin y Aston “*Herstory* is literally her story – woman’s version of events of the past both factual and mythological, a version in which what *women* did, and their perspective on the past, dominate” (1). El proceso de reconstrucción de esa memoria femenina, esa “herstory”, corre en nuestra obra paralelo al acto de recordarse a una misma en tanto que busca dar voz a toda mujer. Este aspecto se pone de manifiesto a través de la propia ignorancia de la autora y su constatación de la carencia de un recuento de las acciones y peripecias de las mujeres del pasado, lo que subraya cómo los referentes femeninos han sido silenciados no solamente dentro del discurso oficial del régimen ganador de la contienda, sino dentro de la jerarquía patriarcal³⁶. En palabras de Ana María Brenes-García, hablar de “herstory” es “the past of silence” (109), y es por ello que Pombo insiste en su introducción en la reivindicación de todas estas mujeres a las que según sus propias palabras: “Durante tres años las mantuvo una esperanza. Durante más de treinta las mantuvo su orgullo y su dignidad” (Pombo 25). Resaltar esas cualidades es el objetivo primordial de Pombo, a través de los dos personajes de su drama, en tanto que son ellas las que ocupan la escena, desde el primer instante.

³⁶ La literatura catalana ha sido más prolífica a la hora de la recuperación de la memoria histórica en la literatura de mujeres. Por citar un ejemplo, Mercé Rodoreda con su novela La hora violeta.

De esta manera, tras su presentación inicial a la audiencia en el medio del caos de un bombardeo en Madrid, los personajes de Hortensia y Matilde se revelan poco a poco como el vehículo de análisis político y social de la España del momento a la vez que arrojan datos sobre la situación contemporánea. Ambas mujeres muestran una gran preocupación por las desigualdades sociales aunque descienden de ambientes muy diferentes. Matilde se nos presenta, en un principio, como una mujer que se ha rebelado tanto a sus condiciones de clase como de género. Habiendo nacido en una familia muy pobre, es una mujer que se ha hecho a sí misma y ha aprovechado las oportunidades brindadas por el régimen republicano. Hortensia es una joven de clase media que no quiere saber nada de afiliaciones pero busca ser útil de alguna manera en un momento de caos absoluto e incertidumbre. Las diferencias entre ambas son palpables. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, hablan como mujeres y hasta cierto punto para mujeres.

La escena en que Matilde escribe una carta a su madre para consolarla tras haber enviado a su hermano menor a Rusia para escapar de la Guerra está escrita con compasión: “Querida madre: Espero q’al recibo de la presente esté usted mejor de salud. (...) Ya he dejao al hermano en el barco que le llevará con los camaradas de Rusia. No llore usted, porque el chico iba contento, a ver, con tanto chico como él. A donde va le cuidarán y le darán todos los días de comer” (Pombo 57). La escena transpira una obvia ternura por esos niños pero también presta atención a las madres, al igual que la escena en la que Hortensia afirma cuando Matilde cree estar embarazada: “Son malos tiempos para tener un hijo” (Pombo 52). El acontecimiento histórico se diluye en la historia personal y heroínas anónimas se convierten en las protagonistas momentáneas del drama: madres, esposas y las novias, las mujeres invisibles que también sufrieron los horrores de la guerra. Estas mujeres además

sufrieron en muchas ocasiones la separación de sus maridos, fueron testigos de la muerte de sus hijos por inanición y enfermedad o se convirtieron en víctimas de todo tipo de vejaciones, muchas de las cuales quedaban impunes en medio de los horrores de la guerra. Es así que empieza a perfilarse la doble opresión a las que las mujeres están sometidas: indudablemente a causa del conflicto, pero también por sus circunstancias específicas.

Estas situaciones van a reflejarse en numerosos elementos escénicos del drama, cobrando especial significación en los espacios de acción de la memoria, los cuales dejan de ser meras localizaciones para convertirse en un símbolo de la progresiva pérdida de libertad y una huida hacia delante de las dos amigas, en la que se entremezclan los motivos políticos con los personales.

La progresión de los acontecimientos bélicos va a reunir a Matilde y Hortensia en Valencia³⁷, en el caso de Hortensia porque el conflicto se está recrudeciendo y su padre quiere alejarla de Madrid y en el de Matilde porque su partido requiere su presencia allí. No obstante, Valencia dejará de ser seguro para las amigas en el momento que se enfrentan al teniente que intenta abusar de Hortensia, “el Sombrío”, dotando al lugar de una nueva significación en tanto que las mujeres saben que después de lo sucedido las consecuencias serían durísimas y no tienen otra opción que escapar a Barcelona si no quieren ser objeto de represalias. Asimismo, especial consideración cobra la casa donde Hortensia abandona forzosamente a Matilde en su camino al exilio tras la entrada de los Nacionales en Madrid. Las palabras de Hortensia, “Debió de ser un lugar hermoso para vivir” (Pombo 102), no son sino un reflejo del caos de la situación, la desolación por la pérdida de la guerra y por tanto de la esperanza, al tiempo que simbolizan la soledad y la desazón. No obstante, al

³⁷ Valencia es en esos momentos, y a causa del cerco Nacional, la sede del gobierno Republicano.

igual que ocurre con otros escenarios, la casa en ruinas cobrará una especial trascendencia en tanto que es aquí donde Hortensia decide volver a Madrid, incapaz de sufrir la impotencia de no estar con la persona que ama, en un intento vano de recomponer los fragmentos en los que se ha convertido su vida.

En definitiva, es posible afirmar que los lugares están ligados de forma simbólica a las circunstancias y necesidades personales de las protagonistas y sugieren el progresivo enclaustramiento que se cierne en sus vidas. Como reseña Encarnación Pérez García, incluso las escenas en la calle contribuyen a crear esa sensación de “paulatina cerrazón”, a causa de lo que define como “espacio sonoro” (“Ánalysis dramático de un canto a la tolerancia: En igualdad de condiciones de Pilar Pombo”) en tanto que estas escenas en lugares abiertos están marcadas por los sonidos de los bombardeos, las sirenas de emergencia, o como sucede en la casa en ruinas, un devastador silencio. Por lo tanto, los diferentes espacios en los que se desarrolla en drama introducen el anuncio de la pérdida de la libertad, pérdida que cobrará forma con toda su crudeza a través de la experiencia de la cárcel.

Mientras las dos amigas intentan sobrevivir en un Madrid significativamente reducido a sus ruinas, ya en la posguerra, durante los momentos de mayor represión vividos durante la dictadura, “el Sombrío” reaparece y va a ejecutar una cruel venganza por el rechazo de Hortensia a sus avances sexuales. Tras detener a Matilde por causas políticas y acusar a Hortensia de encubrimiento, el ahora militar falangista propina una brutal paliza a ambas mujeres y arreglará su traslado a la cárcel.

La infame cárcel de Ventas³⁸ se constituye una metáfora muy elocuente del significado de la Guerra para estas mujeres. Las narraciones de la época relatan cómo las violaciones y las palizas estaban a la orden del día, sin mencionar la temida pena de muerte, conocida como “pepa”³⁹. Todas estas vivencias están presentes a través de Hortensia y Matilde, quienes relatan a la audiencia, como testigos de excepción, y como parte de ese sufrimiento, la experiencia de miles de mujeres, la historia de un encarcelamiento colectivo:

MATILDE. ¿Cuántas podíamos estar ahí metidas?

HORTENSIA. ¿En la galería de la cárcel? No se...cientos. ¿Te acuerdas de cómo tuvimos que dormir al principio? Todas en fila y de lado.

MATILDE. Y cuando alguna quería cambiar de posición decía: ¿cambiamos el trole?

HORTENSIA. Y todas a una nos girábamos.

MATILDE. Y cada vez éramos más porque todos los días llegaban nuevos expedientes y había que repartir el espacio. Terminamos tocando a una loseta cada una.

HORTENSIA. Se nos achicaba el espacio al mismo tiempo que la esperanza. Así esperábamos impacientes que nos dejaran salir al patio.

(Pombo 127).

³⁸ La prisión de Ventas, en Madrid, es una de las instituciones más tristemente recordadas a causa de los horrores que allí se vivieron. Esta prisión fue creada bajo el mandato de Victoria Kent cuando era directora de prisiones, irónicamente, para mejorar las condiciones de las reclusas. Con capacidad para quinientas mujeres llegó a albergar hasta catorce mil prisioneras después de la Guerra. Para más información véase Libro blanco sobre las cárceles franquistas de Ángel Suárez and Paris: Ediciones Ruedo Ibérico, 1976 o Ventas; Resistencia y movimiento de mujeres en España, 1936- 1976 .Barcelona: ICARIA Editorial, S.A,1979.

³⁹ Véase por ejemplo, la entrevista de Garcia Madrid que recoge Mangini .

La cárcel se transforma, en definitiva, en el espacio simbólico del horror en el que se muestran con total crudeza las historias cruzadas de estas madres, esposas, hijas y presas anónimas en el que toman forma todas las situaciones de opresión, humillación y desamparo. Desde madres que ven morir a sus hijos por falta de alimento, mujeres que han sido encarceladas por parentesco con un acusado, a otras que sufren la represión simplemente por la defensa de unos ideales. La experiencia de la cárcel muestra a través de todas esas situaciones cómo las mujeres se encontraron a menudo en situaciones doblemente opresivas al unir el conflicto bélico a sus vivencias personales como mujer. Esta perspectiva se hace evidente incluso en la referencia a “las trece rosas”, uno de los casos de mujeres más sonado y que se ha recogido en numerosos libros y películas.

La ejecución de las “las trece rosas” es uno de los episodios más crueles de la represión franquista. El 5 de agosto de 1939, trece mujeres, la mitad menores, fueron ejecutadas ante las tapias del cementerio del Este en Madrid. Sin embargo, el hecho de que Hortensia se refiera a ellas como “trece mocosas que apenas habían despertado a la vida” (Pombo 131), inscribe a las ejecutadas en esta historia colectiva de sufrimiento, donde muchas otras rosas eran ejecutadas diariamente⁴⁰.

Y no obstante, la cárcel también se transforma en el espacio que simboliza el silencio y la oscuridad en los que se perdieron estas historias, metáfora del olvido en

⁴⁰ La crueldad del episodio y el hecho de que siete de las ejecutadas fueran menores de edad hizo que los nombres de estas mujeres se hicieran tristemente famosos. “las trece rosas” son, hoy en día, un símbolo de los horrores de la guerra y asimismo de la recuperación de la memoria Histórica. Como prueba de la importancia de estas mujeres nos encontramos con la ya mencionada película de Emilio Martínez Lázaro (2007). No obstante, no solo el cine se ha hecho eco de la muerte de estas mujeres. Jesús Ferrero presentó una visión novelada de los hechos en Las trece rosas (Ediciones Siruela, 2003). Solamente un año más tarde Verónica Vigil y José María Almela presentaron el documental “Que mi nombre no se borre de la historia”. También en 2004 apareció Trece Rosas Rojas del periodista Carlos Fonseca (Temas de Hoy, 2004) y Julián Fernández del Pozo escribió el poema titulado *Homenaje a las Trece Rosas* en su honor. Durante 2006, la periodista y escritora Ángeles López presentó “Martina, la rosa número trece” (Editorial Seix Barral, 2006), centrada en la historia de Martina Barroso.

el que se perdieron todas estas mujeres anónimas. Para la audiencia, principalmente la femenina, la obra se convierte en la realización de la ausencia de conocimiento de estas historias, la carencia de una memoria. Es por ello que la representación de los acontecimientos en la cárcel pone de relieve, a través de estos espacios en blanco, una vez más, la necesidad de la hermandad femenina. Frente a las historias de las vejaciones sufridas por las reclusas en manos de sus carceleros, Pombo reivindica de igual modo la solidaridad y compañerismo entre las prisioneras a través de la insistencia en estas historias secundarias, “a silent past without referents within patriarchal discourse” (Brenes-García 104). Es así que la movilidad que la fragmentación, tanto espacial como temporal, confiere a la representación de la época se muestra como un contraste con la Historia oficial, lineal y masculina. Aunque podemos encontrar fechas específicas, y momentos decisivos en la historia de España a lo largo de la obra, Pombo escoge una progresión que podemos considerar como cíclica en la que el interés por rescatar las implicaciones de los acontecimientos en el discurso del poder, queda relegado ante la percepción que las mujeres tuvieron de estos eventos, concentrándose, en definitiva, en sus propias derrotas y victorias en relación con sus familias, sus relaciones y su vida diaria. De esta forma, se hace referencia al destino de algunas de las reclusas, como las hermanas Núñez, de las cuales se menciona que han sido ejecutadas, las Trece Rosas, esas “mocosas” como Matilde las define con cariño y pesar ante su muerte, y también mujeres que resultaron providenciales y ayudaron a las amigas a sobrevivir desinteresadamente. Así, una de las reclusas, “La Duquesa”, muestra un gran cariño por Matilde proporcionándole comida debido a que le recuerda a una hija suya que murió en un bombardeo. Como Hortensia recuerda, “a veces la sorprendía observándote mientras dormías y más de una vez se tuvo que enjugar una lágrima” (Pombo 136). Todas estas

memorias ponen el énfasis en la camaradería que se desarrolló en el espacio del horror y la incertidumbre que era la cárcel, y son retazos de una vida que ahora se antoja lejana a las mujeres pero que fue tristemente real, recordada desde la distancia.

La verosimilitud y fuerza de estos recuerdos reside, en gran medida, en la puesta en escena. La naturaleza fragmentada de la obra se refuerza de forma elocuente gracias a una acertada concepción de la iluminación y los efectos sonoros, elementos escénicos que captan a la perfección las separaciones espacio temporales entre las escenas y dotan a la obra de un gran efecto cinematográfico. Mientras los fundidos en negro que separan cada escena de la obra se describen como transiciones que preparan a la audiencia para un nuevo salto en el espacio y el tiempo, el pasado y el presente tienen su propio lugar en el escenario. Cada espacio temporal cobra vida en un lugar diferente, y son alternativamente iluminados, dependiendo del marco temporal en que nos encontremos, mientras el resto del escenario permanece a oscuras.

En este aspecto, los fundidos en negro, que resaltan el aspecto cinematográfico de la pieza juegan un papel indispensable para implicar al espectador en la historia que se desarrolla sobre el escenario, en tanto que ayudan a una reflexión sobre la experiencia individual al tiempo que arrancan al espectador de la historia, devolviéndole a su propia realidad.

La audiencia tiene la posibilidad de participar en el drama, participación que se manifiesta en diferentes formas y perspectivas. En el caso de la audiencia más joven, la representación del conflicto bélico se convierte en una oportunidad de ser testigos de la Historia que no han vivido pero que ya conocen y acceder a esa otra historia desconocida de la mano de las dos amigas. Por otro lado, una gran parte de los espectadores de esta obra pueden experimentar una fuerte identificación con las experiencias de las protagonistas. Recordemos que muchos han sufrido los estragos de

la guerra en sus propias carnes por lo que las escenas de los bombardeos, el exilio o las penalidades que se representan en el escenario resultarán, sin lugar a dudas, tristemente familiares para ellos. Desde otra perspectiva, las diferentes experiencias que viven las mujeres, sus confesiones íntimas, sus preocupaciones exclusivamente femeninas, resultarán, asimismo, familiares para la parte femenina de la audiencia.

En definitiva, la especial naturaleza de la obra permite una relación personal e individual entre cada miembro de la audiencia y la propia representación. La puesta en escena propicia estas conexiones e identificaciones en tanto que los momentos del pasado son “flashes” que forman parte de un texto fragmentado, por lo que la representación del drama ofrece al espectador un puzzle que debe completar, en muchas ocasiones con su propia memoria.

Y no obstante, al tiempo que reivindica la solidaridad femenina a través de la recreación de estas escenas extremas, la cárcel adquiere una mayor trascendencia y demuestra ser el espacio crucial de la obra. Las declaraciones de Matilde “nosotras somos presas políticas y hay que dejar muy claro que cada cual en su sitio” (139) anuncian las fisuras que darán lugar a la brecha, entre las amigas, ya que estas declaraciones de Matilde van a motivar la confesión de Hortensia acerca de su homosexualidad, la cual provoca la separación definitiva entre ambas a causa de la hostilidad de Matilde. El público asiste, asimismo, a una ruptura de sus expectativas ante la reacción que muestra Matilde tras las palabras de Hortensia y presencia la ruptura de su amistad, hasta el reencuentro de ambas amigas treinta años después. Es por ello que la confesión de Hortensia lleva más allá el concepto de recuperación de la voz silenciada, ya que la estancia en la cárcel de Matilde y Hortensia revela nuevos prejuicios y formas de discriminación.

Este momento del drama es indudablemente climático y crea un inesperado punto de inflexión en tanto que supone una invitación a la reflexión por parte de la audiencia al tiempo que plantea muchos interrogantes. La identidad sexual de Hortensia ha sido sugerida en numerosas ocasiones a lo largo de la trama y la audiencia puede imaginar la naturaleza de su secreto. Las alusiones están presentes en varios momentos del drama. Al inicio de la obra Matilde se muestra suspicaz ante la mirada de Hortensia: “¿Por qué me mirabas así? (...) no me ha gustado nada” (Pombo 47). El momento en la casa en ruinas cuando Hortensia decide volver a Madrid en busca de Nieves en lugar de salir de España tras la derrota republicana es aún más significativo. “Tengo que hacerlo, Matilde, tengo que hacerlo y no me preguntes por qué, quizá algún día podré explicártelo” (Pombo 102). En realidad, podríamos afirmar que la única sorprendida acerca del lesbianismo de Hortensia es Matilde. Por lo tanto, es interesante sopesar las motivaciones de Pombo para sugerir la homosexualidad desde el principio para después inscribir las diferentes relaciones entre ambas a lo largo de la obra. Al mismo tiempo, es igualmente sugerente considerar la posible reacción de la audiencia cuando la revelación finalmente llega.

Por un lado, resulta plausible afirmar que la revelación de Hortensia no supone ninguna diferencia en tanto que ha sufrido las palizas de un hombre resentido por su rechazo, la destrucción de su hogar y la pérdida de su amor a causa de la guerra. Sin embargo, los silencios elocuentes repartidos a lo largo del drama y la negativa de Hortensia a revelar su secreto incluso en situaciones extremas, son lo suficientemente insistentes como para recordar a la audiencia que este asunto no puede ser olvidado fácilmente, ni siquiera en medio de los horrores de una guerra, ya que va a ser de capital importancia.

En consecuencia, podemos entender que la importancia conferida a la orientación sexual de Hortensia es un valiente intento de colocar la sexualidad donde le corresponde estar, en el centro de la sociedad, del escenario y de las relaciones humanas, para mostrar a la audiencia que es precisamente ahí donde se crean los tabús y la relación entre género e identidad sexual. Esta hipótesis queda reforzada con la constatación de que el rechazo de Matilde señala el momento exacto en el que se produce la fragmentación de la historia de Hortensia, quien ya no puede reconocer ni conectar con el recuento de las vivencias de Matilde, que sellará esta separación a través de la expresión de un desprecio infinito: “¡No quiero oírte! ¡Que sea la última vez que te arrimas a mí! ¡Guarra!” (Pombo 145). Por lo tanto, este punto marca la separación definitiva entre la recuperación de la Historia y el recuerdo de sus propias vivencias, momento que sirve, de esta manera, para la introducción de otra temática, de carácter más universal y atemporal, que no es otra que la de la homosexualidad.

Es posible afirmar que a la vista de los acontecimientos, Hortensia es la que peor parada ha salido, teniendo, además de sufrir lo mismo que Matilde, que callar su forma de ser por la intolerancia de los que le rodean, incluso de su mejor amiga; intolerancia que queda denunciada por boca de ésta pero, además, mediante un cuidado lenguaje sugerente que encierra en sí mismo la dura crítica y la indignación ante los hechos circundantes, ante la crueldad de una guerra que no hizo sino partir vidas y futuros:

¿A cuantas sumisteis en la soledad con vuestro rechazo por no querer ocultar la verdad? Para poder impartir justicia social o de cualquier otra clase hay que empezar por serlo uno mismo, y tú y tus camaradas fuisteis muy injustas, no solo conmigo sino con todas aquellas que no eran como vosotras ni por dentro ni por fuera, de cuerpo o de ideas.

Vuestra intransigencia en muchos casos fue un dolor más a añadir a tanta humillación, un eslabón más en la cadena del horror. A nosotras nos dolían los golpes de esos bárbaros tanto como a vosotras, sólo que además sufríamos el desprecio. Os creíais por encima del bien y del mal, estabais cargadas de una verdad...(Pombo 151)

Es por esto que colocar a Hortensia en el centro del escenario supone dar un paso más lejos en términos de representación femenina al tiempo que pone de manifiesto la necesidad de revisión de la clásica oposición entre lo masculino y lo femenino. A este respecto, debemos recordar que numerosas aproximaciones feministas que buscan revisar el canon para ofrecer y poner de manifiesto el sexismo en el lenguaje tienden a obviar la cuestión sexual. La opresión se señala desde varias aproximaciones, muchas veces en términos de género o de ideología política, y a veces olvidan referirse a la opresión debido a la identidad sexual. Adrienne Rich presenta un convincente y poderoso argumento en el que la heterosexualidad aparece como una institución social de gran importancia a la hora de mantener la opresión femenina. Especialmente en su ensayo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, Rich desafió la idea de que la heterosexualidad es la forma de expresión natural de la sexualidad humana y que otras formas de sexualidad son “antinaturales”. Esta autora defiende que el concepto de heterosexualidad no es sino una institución designada para perpetuar los privilegios sociales y económicos masculinos. Rich alude al término “compulsory heterosexuality” como el principal factor de la opresión femenina: “It becomes an inescapable question whether the issue we have to address as feminists is, not simple 'gender inequality,' nor the domination of culture by males, nor mere 'taboos against homosexuality,' but the enforcement of heterosexuality for women as a means of assuring male right of physical, economical,

and emotional access" (647). Este mismo concepto ha sido recogido por Gayle Rubin en su ensayo "The Traffic in Women", en el que desarrolla el tema basándose en textos de Freud, Lacan, Marx, and Lévi-Strauss para relatar la inscripción cultural de la mujer en términos del sistema de género y sexo⁴¹.

Según Rubin "compulsory heterosexuality is a product of male kinship" because "women ... can only be properly valued by someone 'with a penis' (phallus). Since the girl has no 'phallus,' she has no 'right' to love her mother or another woman" (193-94). En su estudio Rubin resalta la importancia de la histórica dominación de la mujer a manos del hombre y su exclusión del orden social, el cual describe como controlado por la alianza masculina. Lo que podemos extraer de estas afirmaciones es que, en consecuencia, los vínculos femeninos homosociales conllevan de forma potencial el poder de subvertir y dismantelar las estructuras patriarcales, lo cual se plasma en En igualdad de condiciones.

Pilar Pombo insiste en su prólogo a la obra en la inclusión de todas las mujeres, de cualquier condición. Como ya hemos observado, los diferentes momentos vividos en el pasado y recreados en el presente sirven para descubrir diferentes formas de discriminación y opresión, las cuales van a confluir en el momento climático del encierro de las amigas. La revelación del secreto de Hortensia, secreto que hemos intuido a lo largo de toda la obra, en este preciso momento, va a introducir una nueva

⁴¹ En The Elementary Structures of Kinship Lévi-Strauss sostiene que las mujeres son "valuable par excellence from both the biological and the social points of view ... without which life is impossible" (481). En su papel de "valuable," las mujeres son consideradas "as the object of personal desire, thus exciting sexual and proprietary instincts . . . [and also as] the subject of the desire of others, . . . binding others through alliance with them" (496). Las mujeres se constituyen, así, como the "supreme gift" (65) que crea un vínculo masculino y mantiene el orden social. Para Strauss el matrimonio simboliza el control total del hombre sobre la mujer, : "the total relationship of exchange which constitutes marriage is not established between a man and a woman, where each owes and receives something, but between two groups of men, and the woman figures only as one of the objects in the exchange, not as one of the partners between whom the exchange takes place" (115). En consecuencia, la única función de la mujer es actuar de forma pasiva, como nexo entre los hombre.

problemática. Hortensia se muestra como una heroína que sufre otras nuevas formas de opresión a través de su sexualidad.

Esta negativa de Hortensia a ser clasificada y a luchar por su verdadera identidad a través de un lenguaje alternativo, se convierte en una performance novedosa de la historia de la mujer al no estar adscrita a las narrativas tradicionales, por lo que En igualdad de condiciones lleva más allá el concepto de recuperación de la memoria femenina en tanto que la sexualidad de Hortensia se muestra como una diferencia frente a la hegemonía del discurso tradicional patriarcal en occidente, presentado por el Bando Nacional y más concretamente en la figura del “Sombrío”, pero también revela la problemática que presenta la representación femenina.

De esta manera, si bien es cierto que resulta de importancia capital la narración de la historia por voces femeninas, como hemos podido observar a lo largo de este y los anteriores capítulos, la representación de Hortensia y su sexualidad, y el consiguiente rechazo que sufre a causa de su revelación enfatizan cómo el problema de representación no puede resolverse tan fácilmente como representar obras acerca de mujeres o considerar a las dramaturgas como parte del canon, ya que esta aproximación resulta insuficiente al no considerar aspectos capitales de la representación femenina como es el de la identidad sexual.

Indudablemente es fundamental el hecho de poder contar historias de mujeres, ya que el hecho de narrar significa reclamar una voz con la consiguiente adquisición de poder. De igual modo, ha sido fundamental la puesta en escena de la opresión de la mujer al haber cambiado numerosas percepciones al tiempo que ha despertado una conciencia de la misma. No obstante, la obra de Pombo pone de relieve la necesidad de derribar la problemática de la ideología a la hora de considerar las diferentes formas de representación en las que la mujer pueda definirse a sí misma de forma

diferente, alejarse del concepto tradicional de mujer y romper con los preceptos de género y de sexo que la representan y definen como un sujeto femenino.

A este respecto, Teresa de Lauretis distingue entre “mujer” como una construcción ideológica y la “mujer” como un sujeto histórico con lo que las mujeres experimentan una doble consciencia en relación a su representación en el cine. En tanto que se sienten atraídas y se identifican con su representación cinematográfica no pueden por menos que ser conscientes de su no inclusión en esa representación. Si las mujeres siempre se constituyen como el objeto de la mirada, si lo femenino es siempre lo opuesto a lo masculino, consecuentemente podemos afirmar que la mujer se encuentra en una situación exterior al discurso patriarcal, ya que no tiene poder de participación al tiempo que se encuentra atrapada por dicho discurso en tanto que no tiene forma de escapar.

Es por ello que Hortensia se constituye a través de su homosexualidad en un modelo de la mujer que quiere escapar de este sistema patriarcal. Hortensia intenta buscar este espacio a través de la amistad con Matilde, en lo que parece ser un espacio femenino que le permita ser ella misma. Sin embargo, van a ser sus silencios el medio que le permite expresar a través de la no-expresión, su verdadera identidad. Luce Irigaray señala cómo “if women keep on speaking the same language together, [they're] going to reproduce the same history. Begin the same stories all over again” (205), recomendando a las mujeres “come out of men's language.” Sin embargo, no es tarea fácil para la mujer deshacerse de de esta identidad femenina inscrita en el discurso dominante. Uno de los problemas más evidentes es el hecho de que las teorías feministas están basadas en lo que de Lauretis denomina como “male narratives of gender . . . bound by the heterosexual contract; narratives which persistently tend to reproduce themselves in feminist theories.” El desafío se

encuentra entonces en “rewrite cultural narratives, and to define the terms of another perspective-a view from 'elsewhere” (25). Ese nuevo punto de vista, toma forma en la obra de Pombo a través de varios aspectos.

Hortensia, una lesbiana que rechaza significativamente la afiliación a cualquier partido político, está cargada de implicaciones políticas en tanto que introduce en la obra el subtexto que desvela lo que Marilyn Farwell define como “artificiality of essentialist categories like gender” (5), lo que se traduce en nuestra obra en el cuestionamiento de qué es una mujer o cómo actúan las mujeres.

Los diferentes encuentros entre Matilde y Hortensia a lo largo de la contienda ponen de relieve la divergencia cada vez mas acentuada entre las actuaciones de ambas. El contraste entre las conversaciones iniciales de las mujeres a sus discusiones políticas a medida que avanza la guerra muestra las distintas motivaciones de ambas y su actitud ante la situación:

MATILDE: Entiendo, pero una tiene que estar donde el partido la necesita.

HORTENSIA: ¿Qué partido? Yo no soy de ningún partido.

MATILDE. Y entonces, ¿cómo es que estás aquí?

HORTENSIA. Porque aquí es donde puedo ayudar, ser útil...

MATILDE. Pues hay que ser de algo Hortensia (86)

Asimismo, tras la entrada de las tropas Nacionales en Madrid, es posible observar una mayor adhesión de Matilde a los preceptos del partido, mientras que Hortensia insiste en ignorar el lado político para centrarse en el humano y más concretamente en la supervivencia en una situación de terror y angustia ante lo que pueda suceder en la nueva situación política. Es de esta manera que las divergencias entre ambos personajes muestran al espectador la diferente evolución de las mujeres

ante la experiencia, en una alineación, progresiva e inexorable con su particular visión del mundo.

La joven miliciana analfabeta ha cambiado notablemente su forma de hablar y de expresarse. Ya no utiliza expresiones populares ni localismos, y tras aprender a leer, como ella misma afirma “como yo antes no sabía ni leer ni escribir, pues no sabía si los camaradas me contaban trolas, pero ahora ya es otra cosa. Me las bebo de la misma fuente” (62). Matilde ha pasado de un escalafón de inferioridad a formar parte plena de la jerarquía del partido, adoptando cada vez más elocuentemente un discurso que poco a poco va transformándose en más excluyente y elitista. Esta aceptación de las normas cobra su punto álgido en el momento en que tiene lugar la confesión de Hortensia cuando están en la cárcel. Las numerosas experiencias traumáticas vividas por ambas, el incondicional apoyo que se han prestado a lo largo de los años, quedan borradas de un plumazo en dos líneas, en tanto que Matilde adopta una nueva actitud de rechazo y desprecio hacia lo que no es como ella: “unas marranas y unas viciosas” (140), mostrándose al tiempo desafiante y resentida. Matilde ha asumido el concepto de “compulsory heterosexuality” que castiga sistemáticamente a los que no se conforman al sistema. Matilde ha interiorizado la lógica en la que las relaciones del mismo sexo se convierten en un tabú al tiempo que son criminalizadas.

La creciente inmersión de Matilde en la estructura política ha resultado, en definitiva, en una especie de anestesia que ha borrado su conciencia femenina, la ha colocado, a sus ojos, en una situación de superioridad que le permite ejercer otras formas de represión a las de la ideología dominante pero que son en cierto modo, aun más crueles en tanto que, de forma irónica, no dejan de ser un reflejo de las mismas actitudes que pretende combatir. El lenguaje de Matilde no es ahora muy lejano del

que ha utilizado con ella el “Sombrío”. Por el contrario, Hortensia se reafirma en su otredad a través del rechazo de Matilde. Su única réplica a las acusaciones de su amiga es “no te engañes, yo siempre he sido así” (141), con lo que admite y acepta esa diferencia y la opone a la rigidez de los códigos adoptados por su hasta ahora amiga.

La historia y evolución de Matilde ilustra la forma en la que la sociedad construye a las mujeres al tiempo que no permite su representación dentro de la sociedad dominante, representada en este caso por el partido, mientras resalta que, sin embargo no son capaces de construir una identidad propia fuera de esa misma sociedad.

Por el contrario, Hortensia rechaza formar parte de estas estructuras, especialmente en su continua reafirmación a no tener un carnet de partido, de manera que retiene a lo largo de la representación un discurso que es en todo momento potencialmente subversivo. La música del piano, música que Hortensia sigue practicando a través de una venda en situaciones extremas, supone el modo de expresión que le permite resistir al discurso hegemónico y es un recurso que le permite posicionarse fuera de ese discurso dominante. No solo ha afirmado Hortensia en numerosas ocasiones que “Si les ocurriera algo a mis manos, sería lo mismo que si me cortaran la cabeza o me arrancarían el corazón” 837), sino que su ceguera es el resultado de no cubrirse la cara en una brutal paliza a manos del “sombrió”.

Al adoptar la fragmentación como principio organizador de su drama, Pombo sitúa a sus personajes y a ella misma en la tradición de creatividad femenina, lo que se manifiesta de forma especial a través del carácter conversacional de la rememoración de su pasado entre ambas amigas en tanto que las coloca en una línea matriarcal de tradición oral. Asimismo, la representación revela diferentes aspectos de la sexualidad

que permiten ser tratados de distintas formas, precisamente, a través de los juegos con la audiencia que ofrece esta organización estructural. Si bien es verdad que algunos temas sexuales surgen claramente, el diseño en conjunto es extremadamente complicado: las relaciones aparecen y desaparecen, cambian, se invierten, de manera que el mapa puede trazarse de varias formas alternativas. Los personajes aparecen inscritos en una complicada red de encuentros y desencuentros que experimentan constantes cambios hasta la visión final de la historia.

La sexualidad entendida como una relación heterosexual está presente en la pieza con una connotación negativa. El ejemplo más evidente en el texto es el conflicto de ambas mujeres con “el Sombrío”, que parte del rechazo de Hortensia a mantener relaciones sexuales con él, aunque curiosamente la define como una “puta roja” (123). No obstante, las experiencias más tempranas de Matilde tampoco son precisamente placenteras. La descripción de sus primera relación es muy elocuente: “Sí y fue asqueroso porque a mí no me apetecía (...) me convenció (...) le dejé hacer, que es lo que mi madre siempre m’ha dicho...que hay que resignarse, qu’e es una cruz que tienen las mujeres y p’al hombre es un desahogo”. Esta amenaza constante de la agresión sexual latente, de la obligación de la mujer a ceder ante las pretensiones sexuales del hombre, camufladas bajo una supuesta camaradería y unidad, o manifestadas a través de la amenaza explícita, ponen de manifiesto cómo se mantienen las viejas concepciones sexuales, sociales y culturales, en las que la mujer no deja de ser una moneda de cambio. Asimismo, la alusión velada del teniente a la naturaleza de la relación entre Matilde y Hortensia, sirve para reforzar ese sistema de “compulsory heterosexuality”, lo que no deja de ser irónico en el contexto de la ideología republicana, paradigma de la igualdad y la libertad, que hubiera traído nuevos aires a España en caso de haber resultado de vencedora en la Guerra.

Más irónico aún se presenta el hecho de que Matilde, quien ha mostrado la más completa adhesión a la ideología comunista y se muestra fascinada por los ideales políticos y compromisos sociales que promulgan tanto su ideología como su partido, sea capaz de explicar con naturalidad a Hortensia las consecuencias de lo que puede suponer el rechazo a estos requerimientos. Matilde expone sus temores a Hortensia: “Le gustas, Hortensia, y quiere que te convenza (...) para que salgas con él y si no...” (66). Los argumentos esgrimidos por Matilde no hacen más que constatar la posición de la mujer como parte del intercambio, sin llegar a comprender lo incongruente de sus propios razonamientos.

En estas circunstancias el término “camarada” con el que los anarquistas se definen y con el cual se interpelan mutuamente para expresar su igualdad, se revela totalmente inadecuado e incluso falaz, hecho que inevitablemente le confiere un cierto matiz tristemente irónico. Esta devaluación del término se refuerza en el drama de forma más marcada a través de la introducción de otro tipo de camaradería, la expresada a través del mundo de Hortensia. Es por ello que la reacción negativa de Hortensia frente a cualquier afiliación oficial cobra una nueva dimensión, ya que logra evitar de forma simbólica tanto el proceso de masculinización experimentado por Matilde, como el estatus de moneda de cambio, al tiempo que el cariz de sus relaciones sentimentales y sexuales la colocan, en última instancia, en un lugar exterior al sistema.

Esto se refleja en el hecho de que los sentimientos de Hortensia se expresen a través de formas poco convencionales y que se muestran en ciertos modos ajenos al espanto de las vivencias que las mujeres están experimentando. El amor prohibido de Hortensia hacia otras mujeres se convierte en una salida al horror, un espacio para la esperanza, un motivo para seguir luchando, mientras su música se revela como una

obstinada y bienvenida resistencia a través de un forma de expresión alternativa, que no se quebrantará ni en las situaciones más traumáticas, dotando a su personaje de una especial dignidad.

De forma significativa, tras sufrir un colapso, Hortensia logra sobrevivir y sobreponerse leyendo y releyendo el poema que “su amiga Nieves” escribió para ella. Irónicamente, ignorante del carácter homosexual de las relaciones de Hortensia, Matilde alaba la belleza de los versos: “Es muy bonito. Cuando te pongas buena del todo me lo tienes que apuntar” (92). Significativamente, tras la entrada de las tropas Nacionales en Madrid y cuando ambas amigas se dirigen al exilio en Francia, Hortensia decide volver, aunque Matilde no lo sabe en ese momento, para encontrar a Nieves. No obstante, el momento más emotivo, lo presenciaremos hacia el final, cuando Hortensia relata a Matilde cómo su relación con Inés: “Inés era extraordinaria. Ella me cuidó hasta que cumplió su condena... entonces pasé los meses más terribles de mi vida... ¡Dios! ¡Qué soledad!” (149). Esta relación, descrita en términos de repugnancia por Matilde, fue lo único que le dio fuerzas para vivir, tras la agresión última, la más brutal, a manos del “Sombrío”, la paliza que le dejó ciega para siempre.

Por lo tanto, el lesbianismo de Hortensia cobra una gran significación, ya que se convierte en el espacio de subversión de las narrativas culturales masculinas acerca de la feminidad y su representación. Estas narrativas, han puesto un especial énfasis en la presentación y apoyo de la heterosexualidad como base a la hora de establecer relaciones y parentescos para después inscribir al individuo en dentro de esta organización social y cultural. En consecuencia, la heterosexualidad compulsiva se ha convertido en el punto de partida a través del que esta sociedad opera y el famoso “intercambio” de la mujer el *modus operandi* a través del cual se establece y reafirma la sociedad patriarcal. Siendo moneda de cambio fundamental para el funcionamiento

correcto de esta sociedad, es decir, objetos, es preciso evitar que las mujeres se conviertan en sujetos y evidentemente el deseo homosexual se convierte en un tabú ya que amenaza con desbaratar el orden social.

La ocultación de estas inclinaciones sexuales permite al sistema operar con normalidad ya que esto le convierte en invisible. Sin embargo, Pombo hace lo invisible visible y derrumba los fundamentos de la ideología dominante al emplazar a Hortensia, la mujer marginal y decididamente poco ortodoxa, en el centro del discurso y del escenario.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando se rompe el silencio, se desmantela el tabú y la mujer se niega a inscribirse en el sistema de heterosexualidad obligatoria? ¿Cuál es la consecuencia de la negativa a formar parte del viejo intercambio?

Podemos afirmar que esa es una de las cuestiones centrales del drama de Pombo. Las representaciones de la tiranía masculina, escenificadas a través de las acciones del “Sombrío”, resultan en cierto modo generalizadoras y reduccionistas, aunque al mismo tiempo implican ciertos sistemas de opresión que operan no solo en la vida de Matilde y Hortensia. Estos mecanismos sugieren formas de control patriarcal existentes en la vida de muchas mujeres, no solo en el contexto de la Guerra Civil Española, no sólo en el marco del pasado más general, sino también el cualquier lugar en el tiempo presente, en cualquier lugar del mundo.

Matilde borra las trazas de su subjetividad como resultado de su experiencia. Reconoce haber tenido una infancia muy dura. Pero su transición a la escena política ha sido de la mano de un hombre: “Es un camarada de partido, se llama Paco y ha sido el que m´ha abierto los ojos y m´ha metido el gusanillo de la política en el cuerpo” (50). Dentro del partido Matilde no va a disfrutar esa libertad anhelada. Su sexualidad ha sido controlada por uno de sus compañeros de partido, pero ha sufrido sola la duda

de un embarazo no deseado resultado de una relación sexual discutiblemente consentida. Todas estas experiencias han provocado que Matilde haya buscado sus propias formas de evasión y defensa en tanto que ha masculinizado su personalidad, borrando la mayoría de trazas de su género, tanto en su forma de hablar como en sus propias actuaciones, sin darse cuenta de que ha caído en las redes de los viejos sistemas de opresión a los que está combatiendo. Sin embargo, la estrategia de Matilde ha terminado por volverse en su contra.

Matilde ha asumido ciertos preceptos de forma más profunda de la que ella misma imagina. Esto se refleja en numerosos pasajes de la obra. Por un lado, el hecho de que Matilde prevenga a Hortensia de una eventual violación no hace sino reflejar los pensamientos de la mujer genérica, quien lo considera tan habitual que condiciona sus acciones. Por otro lado, el rechazo y la repugnancia que muestra hacia su amiga tras la confesión acerca de su homosexualidad refuerza el hecho de que Matilde ha aceptado plenamente el intercambio de la mujer como una forma aceptable de funcionamiento en su fuero interno, y es incapaz de cuestionarlo al igual que no cuestiona en ningún momento las decisiones y actuaciones de su partido. El rechazo que Matilde muestra hacia Hortensia se convierte, en definitiva, en uno de los síntomas más claros de la opresión que sufre, de forma tanto física, ya que la confesión se produce en la cárcel, como psicológica.

De este modo, el momento en el que Matilde y Hortensia se reencuentran en el bar “en igualdad de condiciones”, ofrece una salida a la audiencia en el momento en que el recuento de sus experiencias puede abrir camino a través de la subversión en pos de una reconciliación, concepto que va a extenderse a varios niveles de significación.

Obviamente la reconstrucción de la historia de las dos amigas no puede solucionar de forma satisfactoria el dilema de la Guerra Civil española, en tanto que la resolución del conflicto es harto conocido por la audiencia. No obstante, podemos hablar de una reconciliación de la autora con su propio pasado, con su pasado silenciado de mujer, pero también como ser individual que recupera una historia que le ha sido robada. Como dramaturga y cómo mujer Pombo ha logrado rellenar los silencios de su pasado con las voces de las que fueron acalladas, uniendo su propia voz a la de esas mujeres.

Por otro lado, existe la reconciliación entre Matilde y Hortensia. Matilde reconoce haber sido una víctima de su educación y abre la puerta a la esperanza de la recuperación de la amistad con Hortensia. Matilde ha aprendido de sus errores, lo que se desprende de sus afirmaciones al final del drama:

HORTENSIA. ¿Por qué luchas ahora Matilde?

MATILDE. Por lo de siempre: Por la libertad y la justicia.

HORTENSIA. ¿De quién?

MATILDE. De todos.

HORTENSIA. ¿De todos? (Un silencio) ¿Por la mía también?

MATILDE. También.

La pregunta de Hortensia, y su respuesta a través de las afirmaciones de Matilde, conlleva la reconciliación de las dos amigas, y puede ser entendida por la audiencia como la reconciliación de las diferentes perspectivas que encontramos acerca de la guerra justo en el momento de la ley de Amnistía en 1977. En este sentido, Matilde acepta los errores cometidos en el pasado: “tienes que entender que eran otros tiempos. La gente joven tiene otra forma de pensar”.

El final de la obra se manifiesta decididamente optimista para las dos amigas: Tras decidir “no estaría de más darnos una oportunidad”, el drama se cierra con una emotiva declaración:

MATILDE. Hortensia. Gracias.

HORTENSIA. ¿Por qué?

MATILDE. Por enseñarme a leer y escribir.

De esta manera, como recuerda Carmen Resino en su introducción a la obra, la dramaturgia de Pombo reclama “la comprensión ante esos otros que constituyen lo mejor y lo peor de nuestra vida” (17). No obstante, en el contexto de este texto dramático, los “otros” a los que alude Resino se presentan en este drama en varios niveles, apelando siempre y en todos los sentidos al entendimiento y armonía.

La reconciliación de las dos amigas invita también a la reconciliación de las diferentes posiciones políticas de la España de la Guerra y la Dictadura. Es por ello que la ambientación del encuentro en 1977 es al tiempo, una llamada a la reflexión y al perdón, y una contestación a la desmemoria y al silencio. Pombo señala a la audiencia como el silencio emponzoña y corroe el alma presentar la solución al conflicto entre las dos mujeres tras una conversación cargada de reproches y que resulta ser catártica para ambas.

Asimismo, la recreación de la historia de Matilde y Hortensia durante la guerra fluye a través de encuentros en los que los personajes vienen y van. A través de su presencia en diferentes momentos clave de la guerra se recupera la voz colectiva de todas las implicadas ya que el testimonio de las dos protagonistas es también el testimonio plural que nos informa del destino de otros españoles, especialmente de las mujeres, lo que enfatiza el rol de la mujer en la sociedad española al tiempo que denuncia las injusticias de las que fueron objeto. Pombo insiste una y otra vez en la

solidaridad femenina para sobrellevar con dignidad estos acontecimientos de forma que apela a la necesidad de recuperar esos vínculos para dar voz a la mujer en la historia. Al mismo tiempo, la recuperación de estas voces nos recuerda que todavía quedan muchas historias por contar.

El caso de la sexualidad de Hortensia y la inesperada reacción de Matilde son una de estas múltiples historias, que transcurren ocultas entre otros conflictos que a primera vista aparecen revestidos de mayor importancia, como en este caso la supervivencia ante un conflicto de la magnitud de la Guerra Civil Española.

En igualdad de condiciones es uno más de los textos escritos por mujeres y otras minorías que recogen voces que han sido silenciadas y cuya propia historia se compone de fragmentos que han sido reprimidos u oscurecidos por el discurso dominante, en este caso el patriarcal, de ahí la melancolía con que se muestra esta representación fragmentada. Pombo pone en escena una “performance” en la que se desvelan facetas ocultas de la misma mujer con sus contradicciones y ambigüedades.

Sin embargo, la obra pone de manifiesto que además de las ya reveladas, existen formas de opresión que continúan siendo invisibles. Al trasladarlas al centro del escenario, la audiencia no tiene otro remedio que admitir su existencia y reflexionar acerca de ellas en relación a su vida diaria: de los horrores de la guerra y el conflicto entre ambos bandos, del olvido y el silencio de la parte femenina de este momento histórico, al rechazo de a causa de la orientación sexual. Poco a poco y como si de un palimpsesto se tratara, Pombo traza los diferentes fragmentos y niveles de significación de la obra, que finalmente se funden en esta reconciliación final entre las amigas.

Sus vivencias de la Guerra Civil y los horrores que sufrieron sirven como un recordatorio de un triste capítulo que no debería repetirse, en el que las voces que

luchaban por una solución amigable se ahogaron en medio del estallido de violencia. Este contexto permite, asimismo, retratar los peores instintos del ser humano, como en el caso del “sombrío”, pero también sirven como homenaje al sentimiento de hermandad y solidaridad, como el caso de las reclusas y de las mismas Matilde y Hortensia antes de su separación.

Al mismo tiempo, Pombo hace un llamamiento a las generaciones más jóvenes, a los que no han vivido la guerra, no solo para que no olviden, sino para recordarles la existencia del “otro” en sus múltiples facetas, y advirtiéndoles de lo que puede suceder cuando la intolerancia se lleva hasta las últimas consecuencias.

Y por último, aunque la obra sea un homenaje a todas estas mujeres invisibles, Pombo nos recuerda que aunque se trata de una obra de mujeres “quiero dedicársela sobre todo a dos hombres”, con lo que el espíritu de inclusión, y la invitación a la hermandad y entendimiento se extiende a todo individuo que quiera mirar al otro “en igualdad de condiciones”, enterrando cualquier manifestación de rencor, recelo y apostando por un futuro más brillante y optimista.

CONCLUSIONES

Humo de beleño, Juego de reinas y En igualdad de condiciones se constituyen en un ejemplo representativo de la eclosión de la dramaturgia femenina de los 80, en la que las historias de mujeres toman el centro del escenario y reclaman tanto su voz como su cuerpo. En todos los casos la puesta en escena de nuestras obras se aborda desde la perspectiva de la mujer, tanto de la escritora de teatro, como del papel femenino, y busca la introducción de nuevas y diversas formas de mirar por parte de la audiencia.

Siendo una de las tendencias significativas de esta dramaturgia la apropiación del drama histórico, las piezas analizadas ofrecen una re-visión de los hechos donde los espacios cobran vida, de forma literal y figurada para denunciar una concepción de inferioridad femenina por parte de las instituciones tradicionales, ejemplificadas en nuestro caso través de las celdas de tortura del Santo Oficio, la habitación con rejas de la princesa Juana o la cárcel de Ventas durante la Guerra Civil Española.

El cuerpo se constituye en uno de los ejes unificadores de estas piezas teatrales, y los cuerpos expuestos en estas piezas dramáticas resisten con mayor o menor fortuna el control y la regulación impuestos: Las brujas de Humo de Beleño enfatizan un exceso de cuerpo, especialmente a través del placer físico y sexual; Juana, la protagonista de Juego de reinas, experimenta la anulación de su cuerpo, siendo su locura el mecanismo de trasgresión con el que responde al proceso, y finalmente En igualdad de condiciones muestra el encuentro entre Matilde y Hortensia y su acercamiento, lo que supone una forma de reconciliación con su cuerpo del pasado.

Mostrar las restricciones que limitan el cuerpo femenino, constituye un elemento de protesta y rebelión ante las convenciones sociales que pesan sobre la condición femenina, al mostrarlas en el centro del escenario y denunciar su existencia, ya que introducen otro elemento de subversión en tanto que las protagonistas hablan con voz propia. La negativa a suprimir su forma de expresión, supone que estas mujeres cuentan su propia historia, por lo que su voz cobra una importancia crucial como elemento clave para la subversión. De este modo, estas representaciones atípicas ofrecen diferentes aproximaciones al tradicionalmente oculto cuerpo femenino, dejan oír la voz de la mujer y, en definitiva, miran a la audiencia y resisten la opresión a la que están sometidas en diferentes formas.

En el caso de la obra de Lázaro, las brujas deciden morir por su propia mano de forma dulce, reafirmando en su hermandad, rechazando esconder su cuerpo y olvidar su lenguaje oculto y mágico. La princesa Juana en la obra de Romero recrea la inmovilidad y el aislamiento de su encierro y acentúa su sensación de confinamiento a través de los diálogos con una camisa de Felipe y con una muñeca, lo que muestra que es consciente de todas las limitaciones que se han impuesto sobre ella. Por su parte, la Hortensia de Pilar Pombo pierde la vista en una paliza porque rechaza sacrificar sus manos, lo que significaría decir adiós a la música, su verdadera forma de expresión.

Asimismo, todas las obras ponen el énfasis en la necesidad de una hermandad femenina: las brujas escogen la posibilidad de otra vida en el infierno, en busca de una alternativa que se les antoja más apetecible que las vejaciones y humillaciones que les ofrece su vida terrenal. La locura de la joven princesa Juana resulta de la carencia de un modelo femenino aceptable y de la ruptura de un vínculo tan importante como es el materno-filial. Por su parte, Hortensia deja ver cómo entre todos los horrores que

sufrió en la Guerra Civil Española, el más doloroso fue el rechazo de su amiga a causa de su sexualidad.

En este sentido podemos afirmar que existe un claro elemento trasgresor que se rebela contra el legado social, teatral y cultural de la Dictadura que persiste a pesar de la instauración de la Democracia.

No obstante y como ya hemos señalado anteriormente, el carácter subversivo y contestatario de esta dramaturgia femenina presentan una serie de problemas y contradicciones. Las tres obras analizadas, Humo de beleño, Juego de Reinas y En igualdad de condiciones ofrecen tres formas de representar a la mujer que pueden ser cuestionables por varias razones. Podemos considerar la más poderosa el hecho de que nos hallamos ante tres imágenes femeninas cargadas de una gran significación, lo que puede dificultar la identificación por parte de la audiencia, más acostumbrada a personajes femeninos menos complejos y provocativos. Por otra parte, se ha considerado que la crudeza de ciertas imágenes, lo explícito de algunos diálogos, o unas resoluciones alejadas de lo convencional han podido repercutir de forma negativa en la recepción, o falta de ella, de estas obras.

Asimismo, la capacidad transgresora de esta dramaturgia en términos más amplios se resiente ante el hecho de que nuestras autoras y, en general, las escritoras españolas de la época han mostrado un acusado hastío ante la pregunta de su afiliación al “feminismo” y cuestionan la existencia de la “écriture féminine”.

Es necesario recordar, en este punto, que en el número de Estreno que presentó estas dramaturgas al público, se hacía patente tanto el recelo por parte de las encuestadas a mostrar una actitud excesivamente crítica a las razones de la poca presencia femenina en el mundo teatral y su aversión al término feminismo. En cualquier caso, el término utilizado no debe ser óbice para reconocer las metas de su

producción teatral. El rechazo del concepto “feminista” en términos de militancia o reivindicación, parece incomodarles porque, como afirma Carmen Resino, recogiendo el sentir colectivo de este grupo “no hay necesidad de portar pancartas o elaborar discursos al uso” (13), ya que lo verdaderamente importante es que están escribiendo como mujeres.

En consecuencia, es posible que el rechazo al término por parte de estas escritoras provenga de la mala imagen que adquirió el feminismo en España. Esta falta de comprensión entre las feministas activas y el resto de las mujeres chocaba con este deseo de ser simplemente dramaturgas que buscaban mostrar su condición de mujer. De este modo, aunque es evidente que teóricamente, estas autoras rechazan una ideologización o más bien, politización de su producción dramática, en la práctica se puede apreciar una perspectiva inherente a su sexo. Lo que trasluce de las respuestas y declaraciones de estas autoras es, en realidad, uno de los aspectos que forman arte del proceso creador. Para estas dramaturgas responder a lo que supone ser mujer a la hora de crear no es una respuesta fácil ni tampoco precisa.

Obviamente ninguna de ellas niega la capacidad de empatizar con la situación de la mujer, ya que ellas mismas la conocen al haberla vivido de primera mano, tanto en el terreno del teatro, como en su condición de mujer. Al mismo tiempo, su intento de ser consideradas solamente como “autoras” podría ser considerado como un rechazo a cualquier asociación con el feminismo. Sin embargo, todas estas autoras han introducido en el escenario una serie de mujeres que rechazan el lugar de objetos para ser contemplados, y se convierten en sujetos que devuelven la mirada, no tienen miedo a hacer oír su voz y rechazan esconder su cuerpo. Asimismo, el material que aportan estas dramaturgas a través de su producción es enormemente enriquecedor para debatir la situación y reflexiones de la mujer en la España del momento. Las

ambigüedades y las diferencias deben ser analizadas como un reflejo de los acontecimientos dramáticos y cambios vertiginosos que España experimentó durante el siglo XX. Especialmente desde un punto de vista de mujer en una época en la que existe un choque y también una convivencia entre la libertad que trajo la Democracia y el concepto esencialista de la mujer que había sido característico de España durante mucho tiempo y que aún persiste en los momentos que aparece esta producción teatral. De este modo, es posible afirmar que, aunque no se puede hablar de una aplicación del discurso feminista de una forma radical, bien podemos señalar la existencia de una estética femenina en las estrategias de representación que observamos en estas obras de teatro en tanto que nos ofrecen personajes que son únicos, diferentes y muestran una clara consciencia de sí mismos, sus pensamientos y emociones. Existen muy pocos finales felices en esta producción teatral. Las protagonistas de las piezas luchan contra los preceptos aprendidos en la época, sufriendo enormemente por ello en numerosas ocasiones. No obstante las representaciones de estas mujeres amplían los límites de lo que significa ser “subversiva” o “transgresora”. Así, poco a poco, lo que antes resultaba impensable, ahora se representa o al menos se publica. Poco a poco, temas que eran considerados tabú van surgiendo en estas obras, tales como los que hemos observado en nuestras obras, lesbianismo, implicación política o ciertas normas y creencias religiosas. Al mismo tiempo, estas autoras permiten que sus personajes cuestionen ciertos conceptos que antes se daban por sentados, como el silencio de la mujer durante la dictadura, la censura, auto impuesta en innumerables casos o la abnegación y pasividad tradicionalmente inherentes a la condición femenina. Es por ello que el análisis de estas obras y de las representaciones femeninas que podemos encontrar en ellas, nos lleva a reconsiderar las características de las mujeres que han poblado la escena en el

teatro español a través de un contraste entre los modelos antiguos, que empiezan a convivir con estas nuevas representaciones que luchan por desterrarlos, en una encrucijada ideológica importante en la que se producen grandes cambios en los standards sociales y es imprescindible definir la identidad, encontrar una voz y despertar la conciencia, lo que afecta no sólo sus obras sino, también, al resto de la sociedad española.

En las piezas de estas autoras, la mujer se libera de limitaciones, es por ello que el rechazo al termino “feminismo” no es tan importante en tanto muestran una fuerte conciencia de la problemática femenina del momento en la representación de sus dramas. Temas como el lesbianismo, la maternidad y la posición en la escala de poder se reflejan en las experiencias de las protagonistas de nuestros dramas, que actúan como un reflejo de las preocupaciones de las autoras que escribieron estas historias, que pueden ser las suyas, y también la de numerosas mujeres españolas.

A pesar del relativo desconocimiento que el público tiene de estas autoras hoy en día, con la excepción, quizás, de Paloma Pedrero, es indudable que abrieron un espacio que permitió la introducción de nuevas formas de representación de la mujer española hasta el punto de que la marginalidad deja de ser un rasgo transgresor y se abren espacios teatrales para la reflexión acerca de otros problemas sociales. Si bien es cierto que la dramaturgia femenina de los 90 aún conserva ciertos rasgos de la producción teatral de sus predecesoras, las nuevas puestas en escena giran en torno a problemáticas diferentes debido a que las nuevas generaciones de dramaturgas no necesitan mostrar por encima de todo que las mujeres tienen una historia silenciada que contar, al haber nacido en otro contexto político e ideológico.

Aunque la crisis del teatro español afectó irremisiblemente a nuestras autoras, y muchas de ellas han abandonado la producción dramática, es indudable que,

novedosas y transgresoras, sus obras han despertado o pueden despertar una conciencia dormida en una audiencia que asistió a una nueva producción teatral que logró abrir nuevas formas de mirar, a través de personajes femeninos poco convencionales, que reflejaron las nuevas expectativas y preocupaciones de la mujer en un momento de cambio político y social.

Autoras como Maribel Lázaro, Concha Romero y Pilar Pombo hicieron más accesible a futuras generaciones de dramaturgas un medio tan intrínsecamente masculino como el teatro. Prueba de ello es que a partir de 1993-94, y como apunta Virtudes Serrano, surge una promoción de autoras cuyo rasgo distintivo es “la estética 'neovanguardista' con que elaboran las piezas tanto, en lo referente al lenguaje verbal como en los mecanismos de construcción del drama. La influencia del 'teatro de la crueldad', del nihilismo de Beckett, de la desorientación en las relaciones humanas a lo Pinter, se perciben en las obras de las autoras y autores más jóvenes” (108). La nueva generación de dramaturgas de los noventa, ya no siente la necesidad de mostrar sobre el escenario inquietudes intrínsecamente femeninas y en consecuencia proyectan su mirada fuera de sí mismas y de su condición de mujeres para hablar de su entorno, y centrarse en problemas sociales. Como muestra, Virtudes serrano recoge las intenciones de una de las figuras más prominentes de esta nueva generación, Yolanda Pallín: “Quiero ser un espejo de lo que ocurre en la calle para que la gente tome postura” (109). Estas declaraciones pueden tomarse, asimismo como una muestra de cómo la generación de dramaturgas de los 90 se muestra mucho más cómoda y segura en su papel de observadora y creadora al tiempo que la audiencia ya no considera las representaciones multidimensionales femeninas transgresoras o subversivas.

En esta nueva generación, además de Pallín pueden encontrarse nombres como Charo Solanas, Lucía Sánchez, Mercé Sarrias, Itziar Pascual, Encarna de las Heras, Sara Molina y Liliana Costa.

La aproximación al teatro de la generación de los 90 puede parecer radicalmente diferente al enfoque que muestran nuestras dramaturgas. La generación de Pallín no muestra un interés específico en la problemática femenina y se centra en una crítica social más abierta. En este nuevo panorama teatral algunas autoras se inclinan por el realismo, mientras que otras se tiende a expresar la insatisfacción acerca del mundo en el que viven y la pérdida de comunicación entre los individuos.

No obstante, Lázaro, Romero o Pombo plasmaron en sus obras su propia “problemática de la calle” la cual, en los momentos en que presentan sus piezas, tiene una gran relación con las preocupaciones femeninas en un momento crucial para su consideración como sujeto que mira y no un objeto que es observado. Las mujeres de estas obras ofrecen ejemplos de cómo se produjo la transformación de la protagonista femenina, de un papel puramente ornamental, a un sujeto activo que vive su propia historia.

Es por ello que una aproximación a esta generación de dramaturgas que escribieron principalmente en la década de los 80, permite reflexionar acerca de cómo su producción dramática y las formas de representación femeninas que introdujeron actuaron como vehículos de apertura que han contribuido a la legitimización de los sujetos femeninos que se muestran en los márgenes del sistema y que se atreven a cuestionar la estabilidad de la sociedad, de la sexualidad y en definitiva, de los valores sociales, culturales y morales arraigados en la ideología hegemónica de la España de la época.

Mediante la representación de reiterados sujetos femeninos subversivos, aún marcados por sus ambigüedades y ambivalencias, se procede paulatinamente a su normalización, de tal manera que llegará un momento en el que el lector/espectador dejará de sentirse incómodo ante la presentación y visualización de ciertas imágenes transgresoras cuando éstas pierdan su fuerza transgresora, se conviertan en norma y dejen paso a otras posibilidades de trasgresión.

Sin embargo no es mi intención concluir este estudio menoscabando la contribución de estas autoras al difícil campo de la dramaturgia, sino resaltando las numerosas contradicciones y paradojas que rodean el concepto de la representación literaria femenina que asimismo resulta un reflejo del rechazo a pronunciarse en un contexto de cambio.

No obstante, recordemos que las obras analizadas en estas páginas son ejemplificaciones de lo que significa alterar el orden establecido que son creadas cuando la democracia en España es una realidad, pero que como hemos mencionado anteriormente existen numerosas ambigüedades y posturas encontradas, incluso en sus propias autoras. Es por ello que el hecho de que autoras como Pallín puedan distanciarse de la temática esencialmente femenina significa que la generación anterior, las autoras que nos ocupan entre ellas, contribuyeron de forma significativa a la introducción de la subjetividad femenina en el teatro español. Dada la relación entre los roles cambiantes femeninos, tanto textuales como reales, el estudio de esta producción dramática cobra una gran importancia a la hora de mostrar, no sólo el desarrollo de los personajes protagonistas, sino también, la aproximación que su creadora, la dramaturga, ofrece a su contexto social y cultural, y también de su identidad, femenina y también sexual.

Este estudio es en un punto de partida para analizar otros textos dramáticos y explorar otras estrategias de representación, ya que aún queda mucho terreno por explorar en esta producción teatral. Las obras escritas por las dramaturgas de esta época resultan de gran importancia a la hora de analizar la forma en que la discusión de la representación femenina se refleja en la expresión cultural, qué implicaciones adquieren y cuál ha sido el papel que han desempeñado en los cambios, tanto en la escena teatral como de la sociedad española.

Las posibilidades de las piezas de diferentes autoras son innumerables debido a las numerosas subversiones femeninas que presentan y el modo en el que pueden enmarcarse en una producción literaria más amplia, de forma que pueda establecerse la existencia de una tradición indudablemente femenina y transgresora, pero que se integra en el conjunto de los numerosos discursos subversivos y de resistencia que aparecen a partir de la Transición española. Entre estas obras que merecen atención se encuentran otras piezas de Maribel Lázaro, Concha Romero y Pilar Pombo, pero también obras de autoras como Lourdes Ortiz o Carmen Resino, e, indudablemente de Lidia Falcón O'Neill. Todas ellas son relevantes y necesarias para analizar una gran variedad de discursos subversivos femeninos más o menos explícitos que se centran en la complejidad de las relaciones humanas, la sexualidad femenina y su posición en los discursos de poder.

Asimismo, la exploración de la producción teatral escrita por mujeres, que podríamos en cierto modo denominar “la otra generación del 92”, ofrece la posibilidad de completar el mapa del teatro español contemporáneo, añadiendo nuevas relaciones e interacciones tanto entre creaciones como creadores.

En definitiva, mi estudio ha considerado el cuerpo, la voz y la mirada como ejes centrales de introducción de la subjetividad femenina en el teatro español de la

década de los 80. Estas representaciones femeninas que luchan por abandonar su eterna dicotomía de ángel o diablo, nos hacen reflexionar sobre una serie de prejuicios culturales en la España de la época, que se revela ser problemática y ambigua. Es por ello que, en suma, este estudio es un punto de partida para negociar y cuestionar la transición de la propia representación femenina.

BIBLIOGRAFIA

- Abellán, L. Manuel. Censura y literaturas peninsulares. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Ackelsberg, Martha A. ““Separate and Equal”? Mujeres Libres and Anarchist Strategy for Women's Emancipation”. Feminist Studies 11 1. (Spring 1985): 63-83.
- Aldaraca, Bridget A. “El angel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain.” Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ed. Gabriela Mora and Karen Van Hooft. Ypsilanti, MI: Bilingual, 1982. 62-87.
- Alonso de Santos, José Luis. Bajarse al moro. Madrid: Cátedra, 1995.
- . La estanquera de Vallecas; La sombra del Tenorio. Edición, introducción y notas de Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1995.
- Amell, Samuel. La cultura española del posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985). Madrid: Playor, 1988.
- Amestoy Egiguren, Ignacio. Dionisio Ridruejo, una pasión española. Madrid: Editorial Fundamentos, 1994.
- Amorós, Andrés. “El teatro” en Letras españolas (1976-1986). Madrid, 1987.
- Aston, Elaine. An Introduction to Feminism and Theatre. London: Routledge, 1995.
- . Feminist Theatre Practice: A handbook. London: Routledge, 1999.
- Austin, Gayle. Feminist Theories for Dramatic Criticism. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- Azpeitia, M, Barral, M. J, Díaz, L.E, González Cortés, T, Moreno, E, Yago, T. Piel que habla. Barcelona: Icaria, 2001.
- Bataille, Georges. Death and Sensuality; A Study of Eroticism and the Taboo. New York: Walker, 1962.
- Barthes, Roland. El placer del texto. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Bartky, Sandra Lee. Femininity and Domination: Studies on the Phenomenology of Opression. New York: Routledge 1990.
- Beauvoir, Simone de. The Second Sex. New York: Modern Library, 1968.
- Benjamin, Jessica. “The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination”. Feminist Studies 6 1. (Spring 1980): 144-174.
- Bergmann Emilie L., Herr, Richard eds. Mirrors and Echoes: Women's Writing in

- Twentieth-Century Spain. Berkeley: Global, Area, and International Archive, University of California Press, 2007.
- Brenes-García, Ana María. "Herstorical Memory in "The Violet Hour" by Montserrat Roig: The Memory of Silence". Modern Language Studies 27 3/4. (Autumn - Winter 1997):101-111.
- Bovenschen, Sivia. "The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature". New German Critique 5 (1978): 82-119.
- Buenaventura, Ramón. Las Diosas blancas: antología de la joven poesía española escrita por mujeres. Madrid: Hiperión, 1986.
- Boyd, Carol, J. "Mothers and Daughters: A Discussion of Theory and Research". Journal of marriage and the family 51 2 (May 1989): 291-301.
- Butler, Judith. Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." Performing Feminisms: Feminist critical Theory and Theatre. Ed Sue-Ellen Case, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990: 270-282.
- . The Psychic Life of Power. Stanford, Calif: Stanford University Press, 1997.
- Byron, Kristine. Women, Revolution, and Autobiographical Writing in the Twentieth Century: Writing History, Writing the Self. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2007.
- Cabal, Fermín. Tú estas loco, Briones; Fuiste a ver a la abuela??? ; Vade retro!. Madrid: Ediciones Fundamento, 1982.
- Cabal, Fermín & J.L. Alonso de Santos. Teatro español de los 80. Madrid: 1985.
- Caminero- Santangelo, Marta. "The Madwoman Can't Speak: Postwar Culture, Feminist Criticism, and Welty's "June Recital". Tulsa Studies in Women's Literature 15 1. (Spring 1996):123-146.
- Carlson, Marvin. Performance, A Critical Introduction. London: Routledge, 1996.
- Caro Baroja, Julio. Las brujas y su mundo. Madrid: Aianza, 1961.
- Case, Sue- Ellen. Feminism and Theatre. New York, Methuen, 1988.
- . Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.
- Chesler Phyllis. Women and Madness. Garden city, NY: Doubleday, 1972.

- Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: University of California Press, 1978.
- . "Family Structure and Feminine Personality". Woman, Culture and Society. Stanford, Calif., Stanford University Press, 1974.
- Cixous, Hélène. "Laugh of Medusa". Feminisms: an anthology of literary theory and criticism. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl eds. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- Coloquio: "Los horizontes del teatro español. Nuevas autoras". Un coloquio moderado por Lourdes Ortiz." Primer Acto 220 (1987): 10-21.
- Cornillon, Susan Koppelman. Images of Women in Fiction; Feminist Perspectives. Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1972.
- Creed, Barbara. "Horror and the Monstrous Feminine: An Imaginary Abjection". The dread of Difference: Gender and Horror in Film. Grant, Barry Keith. Austin: University of Texas Press, 1996. 35-65.
- Doane, Mary Anne, Mellencamp Patricia, Williams Linda eds. Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism. Frederick, MD: University Publications of America, 1984.
- Donapetry Camacho, María. Toda ojos. Oviedo: KRK, 2001.
- Donawerth Jane, Seeff Adele eds. Crossing Boundaries: attending to Early Modern Women. Newark, DE: University of Delaware Press, 2000
- Ehrenreich, B y English D. Brujas, comadronas y enfermeras. 3ª Edición. Barcelona: LaSal, 1988.
- Ellman, Mary. Thinking About Women. New York, Harcourt, Brace & World 1968.
- Encuesta: "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?" Estreno 10.2 (1984): 13-25.
- Equipo Reseña. Doce años de cultura española (1976-1987). Madrid: Encuentro Ediciones, 1989.
- Escario Pilar, Alberdi Inés, López-Accotto Ana Inés. Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, 1996.
- Etxebarría, Lucía y Sonia Puente. En brazos de la mujer fetiche. Barcelona: Destino, 2002.
- Farwell. Marilyn R. Heterosexual Plots and Lesbian Narratives. New York: NYU Press.

- Falcón, Lidia. Teatro feminista de Lidia Falcón: Las mujeres caminaron con el fuego del siglo; Siempre busqué el amor; La hora más oscura. Madrid: Fundamentos, 2002.
- Felman, Shoshana. "Women and Madness: the Critical Phallacy." Diacritics 5.4 (1975): 2-10.
- Felski, Rita. Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Ferguson, Mary Anne Images of Women in Literature. Boston: Houghton Mifflin Co., 1986.
- Floeck Wilfried, Vilches de Frutos, María Francisca (eds.).Teatro y sociedad en la España actual. Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2004.
- Fortier, Mark. Theory / Theater: An introduction. London: Routledge 1997.
- Foucault, Michel. Madness and Civilization; a History of Insanity in the Age of Reason. New York: Pantheon Books 1965.
- García Lorenzo, Luciano. El teatro español hoy. Barcelona, 1975.
- . "Teatro español último: de carencias y realidades" Cuenta y Razón 48-49 (1989): 51-57.
- . Autoras y Actrices en la historia del teatro español. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2000.
- Gilbert, Sandra y Gubar Susan. The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Gosman, M y Hermans.H. España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henk Oostendorp. Amsterdam: Rodopi, 1989.
- Gould Devine Linda, Engelson Marson Ellen, and Feinman Waldman Gloria Ed. Spanish Women Writers: A bio-bibliographical source Book. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1993.
- Griffin Gabriele, Aston Elaine, eds. Herstory: Plays by Women for Women. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1991.
- Halsey Martha T. y Zatlin Phyllis Ed. Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos. University Park, Pennsylvania: Estreno, 1999.
- . "Juana la Loca in Three Dramas of Tamayo y Baus, Galdós y Martín Recuerda". Modern Language Studies 9 1 (Winter 1978-1979): 47-59.
- Hays, H. R. The Dangerous Sex; the Myth of Feminine Evil. New York, Putnam.1964

- Hooper, John. The New Spaniards . Harmondsworth, Middlesex, England : Penguin Books, 1995.
- Hormigón, Juan Antonio. “Teatro, realismo y cultura de masas”. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- Humm, Maggie. A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism. New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Irigaray, Luce. “The Sex Which is not One”. Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl eds. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- Jones, Ann Rosalind.” Writing the Body. Towards an Understanding of “l’ Ecriture Feminine”. Feminisms: an anthology of literary theory and criticism. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl eds. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991.
- Jordan, Barry y Rikki Morgan. Contemporary Spanish Cultural Studies. Nueva York: Arnold, 2000.
- Kaplan, Carla. “Women’s Writing and Feminist Strategy”. American Literary History 2 2 (Summer 1990): 339-357.
- Kecht: "In the Name of Obedience, Reason, and Fear": Mother-Daughter Relations in W.A. Mitgutsch and E. Jelinek. The German Quarterly 62 3 (Summer 1989): 357-372.
- Kristeva, Julia. Powers of Horror: An Essay on Abjection, trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982
- Kunst, Bojana. “On Strategic Interventions in Performance Art: Self Representation of the Body”. 14 de octubre de 2002.
<http://www.cityofwomen.org/2005/en/coweb/insecurity/self-representation-of-the-body>
- Labanyi, Jo, ed. Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Lakoff, Robin Tolmach. “The Silencing of Women”. Locating Power: Proceedings of the second berkeley women and language conference. Berkeley: U of California P, 1992. 344-355.
- Larner, Christina Witchcraft and Religion: the Politics of Popular Belief . New York, NY: Blackwell, 1984.
- Lázaro Maribel. Humo de beleño. Primer Acto 212. (1986) 74-103
- . La fosa. Madrid: Antonio Machado, 1990.

- . La fuga. Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Macías, Irene. "The Uneasy Politicization of Spanish Women Playwrights and their Theatre". Forum for Modern Language Studies XXXV (1999): 76-88.
- Manteiga, Roberto C., Galerstein Carolyn and McNerney Kathleen, eds. Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1988.
- Mangini, Shirley. "Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War". Signs 17 1 (Autumn, 1991): 171-186.
- Martín Gaité, Carmen. El cuarto de atrás. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.
- Mill, John Stuart. The Subjection of Women London; New York: Longmans, Green, 1906.
- Leonard, Candyce. "Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980's". ALEC 17 (1992): 243-56.
- Leonard, Candyce e Iride Lamartine. Los Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los 90. Ottawa: Girol, 2001.
- Lisón, Carmelo. Las brujas en la historia de España. Madrid: Temas de Hoy, 1992.
- Mangini, Shirley. "Memories of Resistance: Women Activists from the Spanish Civil War." Signs 17 1 (Autumn, 1991):171-186.
- Mayans Natal, Maria Jesús. "La mujer española: Imagen, realidad, leyenda". Cuadernos de Aldedeu 3 (1997): 115-126.
- Mayock, Ellen C. The "strange girl" in Twentieth Century Spanish Novels Written by Women. New Orleans: University Press of the South, 2004.
- Meaney, Gerardine. (Un)like Subjects: Women, Theory, Fiction. London; New York: Routledge, 1993.
- Miras, Domingo. Las brujas de Barahona. Madrid: Austral, 1992.
- Moi, Toril. Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory. London: Methuen, 1985.
- Molero Manglano, Luis. Teatro español contemporáneo. Madrid: Ed Nac., 1974.
- Mora, Gabriela and Van Hooft, Karen S. Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ypsilanti, Mich.: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.

- Moss, Jane. "In Search of Lost Intimacy: Mothers and Daughters in Women's Theatre". Modern Language Studies, 21 1 (Winter, 1991): 3-15.
- Mulvey Laura. Visual and Other Pleasure. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Nash, Mary. Defying Male Civilization: Women in the Spanish Civil War. Denver: Arden Press, 1995.
- . Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil. Madrid: Taurus, 1999.
- Nelly, Joan. Women, History , and Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1986
- O' Connor, Patricia. Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción. Madrid: Fundamentos, 1988.
- . "Women Playwrights in Spain and the Male- Dominated Canon." Signs 15.2 (1990): 376-90.
- Oliva, César. Teatro español del siglo XX. Madrid: Síntesis, 2002.
- Ordoñez, Elizabeth. "Inscribing Difference: 'L'écriture feminine' and New Narrative by women". Anales de la Literatura Española contemporánea 12. (1987): 45-58.
- . "Rewriting Myth and History: Three Recent Novels by Women". Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women. Ed. Roberto C. Mantiaga, Carolyn Galerstein and Catherine Mc Nerney. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1988. 6-28.
- . "Escribir contra el archivo: nueva narrativa de mujer". En AA.VV. Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990. Madrid: Akal, 1995.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language". Signs 8.1 (1982): 68-90.
- Pedrero, Paloma. Besos de lobo e Invierno de luna alegre. Madrid: Fundamentos, 1987.
- . Resguardo personal. Dramaturgas españolas de hoy. Editorial Fundamentos, Madrid, 1988.
- . El color de agosto y La noche dividida. Madrid: Antonio Machado, Ediciones, 1989.
- . Locas de amar. Madrid: el muro, 1996.
- . Juego de noches. Madrid: Cátedra, 1999.

- Pérez, Janet. "Fascist Models and Literary Subversion: Two Fictional Modes in Postwar Spain". South Central Review 6 2 (Summer, 1989): 73-87.
- Pérez García, Encarnación." Ánisis dramático de un canto a la tolerancia: En igualdad de condiciones de Pilar Pombo". Espéculo 32 (2006).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/enigual.html>
- Pombo, Pilar. En igualdad de condiciones. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- . Una comedia de encargo. Madrid: 1994.
- Ragué-Arias, María-José. El teatro de fin de milenio en España: (de 1975 hasta hoy) Barcelona: Ariel, 1996.
- Ramblado Minero, María de la Cinta. "Conflictos Generacionales: la relación madre-hija en Un calor tan cercano de Maruja Torres y Beatriz y los cuerpos celestes de Lucía Etxebarria". Espéculo 23 (2001).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/conflict.html>
- Ranzato, Gabriele. The Spanish Civil War. NY.: Interlink, 1999.
- Recuerda José Martín. El engaño: Caballos desbocaos. Madrid : Cátedra, 1981.
- Resino, Carmen. El Presidente. Madrid: Quevedo, 1968.
- . Nueva historia de la princesa y el dragón. Lucerna, Madrid, 1989.
- . Los eróticos sueños de Isabel Tudor. Madrid: Fundamentos, 1992.
- Rich Adrienne. On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978. New York : W. W. Norton, 1979.
- . Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution. New York: Norton, 1986.
- Rivers, Caryl. More Joy than Rage: Crossing Generations With the New Feminism. Hanover: U P New England, 1991.
- Rodríguez Puértolas, Julio. "Democracia, literatura y poder" en AA.VV. Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990. Madrid: Akal, 1995.
- Romero, Concha. Juego de Reinas o Razón de estado. Madrid: J. Garcia Verdugo, 1997.
- . Las bodas de una princesa. Madrid: Lucerna, 1988.
- . Un olor a ámbar. Madrid: La Avispa 1987.

- . Así aman los dioses. Madrid: Ediciones clásicas, 1991.
- . Un maldito beso. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, 1994.
- Rubin, Gayle. "The Traffic in Women". Literary theory: an anthology. Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, Mass.: Blackwell, 1998. 770-795.
- Serrano García, Virtudes. "Dramaturgia femenina fin de siglo: estado de la cuestión". Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura 699-700 (2004): 561-572
- . Teatro Español actual: Dramaturgas españolas de fin de siglo <http://www.is-koeln.de/matices/21/21sautor.htm>
- Showalter Elaine. The Female Malady: Women, Madness, and Culture in England, 1830-1980. New York: Pantheon Books, 1985.
- . "Feminist Criticism in the Wilderness". Critical Enquiry 8 2. (Winter 1981): 179-205.
- Sönser Breen Margaret, Blumenfeld Warren J. eds. Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005.
- Storey, John. Introductory Guide to Theory and Popular Culture. Athens: U of Georgia P, 1993.
- Solé Romeo Gloria. Historia del feminismo, siglos XIX y XX. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1995.
- Speratti-Piñero Emma Susana. El ocultismo en Valle-Inclán. London: Tamesis, 1974.
- Spires, Robert C. "Del discurso franquista al postmodernista". En AA.VV. Del franquismo a la postmodernidad. Cultura española 1975-1990. Madrid: Akal, 1995.
- Sullivan, Constance A. "On Spanish Literary History and the Politics of Gender". The Journal of the Midwest Modern Language Association. 23 2. (Autumn, 1990): 26-41.
- Thomas, Hugo. The Spanish Civil War. New York: Modern Library, 2001.
- Toro del, Alfonso, Floeck, Wilfrid eds. Teatro español contemporáneo: Autores y tendencias. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Teatro español contemporáneo. Madrid, 1968.
- Uría, Paloma, Pineda, Impar y Oliván, Monserrat. Polémicas feministas. Madrid: Editorial Revolución, 1985.

- Valiente, Celia. "An Overview of Research on Gender in Spanish Society". Gender and Society 16 6. (Dec 2002): 767-792.
- Velázquez, J.L y Memba, J. La generación de la democracia: historia de un desencanto. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- Vilar, Pierre. La Guerra civil española. Barcelona: Crítica, 2000
- Vilches de Frutos, Ma Francisca. Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo. Amsterdam; New York : Rodopi, 2005.
- Warhol Robyn R. and Price Herndl Diane ed. Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1991.
- Wellwarth, George. Spanish Underground Drama. Univ Park: The Penn State UP, 1972.
- Wollendorf, Lisa ed. Literatura y feminismo en España, S. XV-XXI. Barcelona: Icaria, 2005.
- Witte Ann. Guiding the Plot: Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990. New York : P. Lang, 1996.
- Zavala. Iris M. La otra mirada del siglo XX : la mujer en la España contemporánea. Madrid: Esfera de los Libros, 2004.