



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Ecós lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual

Sara Boo Tomás



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartirlqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartirlqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



Universitat
de Barcelona

**ECOS LORQUIANOS EN SEIS DRAMATURGAS
ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS:
UNA MIRADA INTERTEXTUAL**

Sara Boo Tomás

Tesis para optar al título de
Doctora de literatura española

Dirigida por: Dra. Lola Josa

Programa de Doctorado: Filología Hispánica

Línea de investigación: Tradición y originalidad

en la creación literaria (s. XX-XXI)

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

2015

A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: "¿Para qué escribo?" Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: "¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!"

Federico García Lorca, *La Voz*, 1935

A las quemadas «con carbón ardiendo en el sitio de su pecado».

Y a ti, mi luna, lunera, cascabelera...

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN	9

I PARTE: A MODO DE INTRODUCCIÓN

1. BREVE RECORRIDO POR EL TEATRO DE LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA	19
1.1. En torno a la transición	19
1.2. La anhelada democracia	21
1.2.1. Rasgos de la dramaturgia finisecular	26
1.3. Crisis de la escena española	27
1.3.1. Las salas alternativas	30
1.3.2. El teatro breve	32
2. DRAMATURGIA FEMENINA <i>ENTRE DOS SIGLOS</i>.....	35
2.1. ¿Un teatro conquistado?	35
2.2. Dramaturgas españolas contemporáneas.....	43
3. ORIENTACIONES ESTÉTICAS Y FILOSÓFICAS DE LA POSMODERNIDAD...49	
3.1. La posmodernidad	49
3.2. La visión trágica de la vida.....	52
3.3. La repercusión de lo trágico del teatro lorquiano en las dramaturgas.....	55
3.3.1. Lo trágico en ellas	56
4. FEDERICO GARCÍA LORCA Y LAS DRAMATURGAS ESPAÑOLAS	59
4.1. El «poeta del pueblo»	59
4.1.1. El <i>teatro bajo la arena</i> de Lorca.....	63
4.2. Un nuevo escenario para una nueva dramaturgia.....	64
4.3. Una odisea recorrida: escritura femenina	66

II PARTE: UNA MIRADA INTERTEXTUAL

1. UNA INTRODUCCIÓN A LAS DRAMATURGAS Y SUS TEXTOS.....	71
1.1. Paloma Pedrero: <i>El color de agosto</i>	71
1.2. Laila Ripoll: <i>Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)</i>	74
1.3. Angélica Liddell: <i>El matrimonio Palavrakis</i>	79
1.4. Gracia Morales: <i>Como si fuera esta noche</i>	85
1.5. Itziar Pascual: <i>Las voces de Penélope</i>	90
1.6. Pilar Campos Gallego: <i>Selección natural</i>	97
2. TIEMPO Y ESPACIO DE LAS OBRAS	103
2.1. <i>El color de agosto</i> : ocho horas sanadoras	105
2.2. <i>Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)</i> : "cuando el gato no está"	110
2.3. <i>El matrimonio Palavrakis</i> : la imposibilidad de ser y estar	112
2.4. <i>Como si fuera esta noche</i> : un espacio-temporal suspendido.....	115
2.5. <i>Las voces de Penélope</i> : aprendiendo a esperarse	120
2.6. <i>Selección natural</i> : la amenaza del ciclo	124
3. ECOS LORQUIANOS EN LA TEMÁTICA	127
3.1. El destino	127
3.1.1. Eros	132
3.1.1.1. <i>Selección natural</i>	132
3.1.1.2. <i>Atra bilis</i>	135
3.1.1.3. <i>El color de agosto</i>	137
3.1.1.4. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	149
3.1.2. Thánatos	155
3.1.2.1. <i>El color de agosto</i>	155
3.1.2.2. <i>Atra bilis</i>	158
3.1.2.3. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	163
3.2. Maternidad.....	170
3.2.1. Infertilidad.....	170
3.2.1.1. <i>El color de agosto</i>	170
3.2.1.2. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	176
3.2.2. Fertilidad	180

3.2.2.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	180
3.2.2.2. <i>Selección natural</i>	184
3.2.3. El aborto	185
3.2.3.1. <i>Selección natural</i>	187
3.2.3.2. <i>Como si fuera esta noche</i>	191
3.3. Relaciones femeninas	194
3.3.1. Linaje matrilineal	194
3.3.1.1. <i>Atra bilis</i>	194
3.3.1.2. <i>Selección natural</i>	201
3.3.2. Juventud y vejez	208
3.3.2.1. <i>Selección natural</i>	208
3.3.3. <i>Locura versus lucidez</i>	213
3.3.3.1. <i>Atra bilis</i>	214
3.3.4. Sororidad	215
3.3.4.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	215
3.3.4.2. <i>Las voces de Penélope</i>	218
3.4. Relaciones abusivas	221
3.4.1. La última vez	225
3.4.1.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	225
3.4.2. Hijos de la violencia	232
3.4.2.1. <i>Selección natural</i>	232
3.4.3. El abuso infantil	236
3.4.3.1. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	236
3.5. Relaciones pausadas	242
3.5.1. La espera	242
3.5.1.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	242
3.5.1.2. <i>Las voces de Penélope</i>	245
3.5.2. La ausencia	257
3.5.2.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	258
3.5.2.2. <i>Las voces de Penélope</i>	261
3.5.2.3. <i>Selección natural</i>	265
3.5.3. La soledad	266
3.5.3.1. <i>Las voces de Penélope</i>	266
3.6. Los otros	270

3.6.1. <i>Atra bilis</i>	272
3.6.2. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	274
3.6.3. <i>Las voces de Penélope</i>	278
4. ECOS LORQUIANOS EN EL SIMBOLISMO	285
4.1. Dentro/fuera.....	285
4.1.1. La casa.....	285
4.1.1.1. <i>Atra bilis</i>	285
4.1.1.2. <i>Como si fuera esta noche</i>	288
4.1.1.3. <i>Selección natural</i>	291
4.1.1.4. <i>El color de agosto</i>	294
4.1.2. Ventanas y puertas	295
4.1.2.1. <i>Atra bilis</i>	296
4.1.2.2. <i>El color de agosto</i>	298
4.2. Entretenimientos.....	300
4.2.1. Hilo y aguja	300
4.2.1.1. <i>Atra bilis</i>	303
4.2.1.2. <i>Las voces de Penélope</i>	304
4.2.2. Las plantas.....	307
4.2.2.1. <i>Las voces de Penélope</i>	307
4.3. El sacrificio.....	311
4.3.1. La sangre	311
4.3.1.1. <i>Selección natural</i>	314
4.3.1.2. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	315
4.3.2. La luna.....	323
4.3.2.1. <i>El color de agosto</i>	326
4.3.3. El calor	327
4.3.3.1. <i>El color de agosto</i>	327
4.3.3.2. <i>Atra bilis</i>	331
4.4. El color	331
4.4.1. Batalla cromática.....	331
4.4.1.1. <i>El color de agosto</i>	331
4.4.2. Blanco y negro	337
4.4.2.1. <i>Atra bilis</i>	341

4.4.3. Azul.....	343
4.4.3.1. <i>Las voces de Penélope</i>	343
4.5. Los cuatro elementos, el amor y el odio.....	346
4.5.1. Tierra.....	347
4.5.1.1. <i>Atra bilis</i>	347
4.5.2. Agua.....	349
4.5.2.1. <i>El color de agosto</i>	352
4.5.2.2. <i>Atra bilis</i>	356
4.4.3. Fuego.....	359
4.4.3.1. <i>Atra bilis</i>	359
4.4.4. Aire.....	360
4.4.4.1. <i>Atra bilis</i>	360
4.6. Voces <i>versus</i> silencios.....	361
4.6.1. Voces.....	361
4.6.1.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	361
4.6.1.2. <i>Selección natural</i>	364
4.6.1.3. <i>Las voces de Penélope</i>	365
4.6.2. Silencios.....	369
4.6.2.1. <i>Atra bilis</i>	371
4.7. La repetición.....	372
4.7.1. El nombre.....	372
4.7.1.1. <i>Selección natural</i>	373
4.7.1.2. <i>Atra bilis</i>	377
4.7.2. El cuento.....	379
4.7.2.1. <i>Selección natural</i>	379
4.7.3. El ciclo.....	381
4.7.3.1. <i>Como si fuera esta noche</i>	384
4.7.3.2. <i>Selección natural</i>	387
4.8. La animalización como recurso grotesco.....	395
4.8.1. El perro.....	395
4.8.1.1. <i>Atra bilis</i>	395
4.8.1.2. <i>El matrimonio Palavrakis</i>	402
4.8.2. El caballo.....	407
4.8.2.1. <i>Atra bilis</i>	407

4.8.3. El toro.....	409
4.8.3.1. <i>Atra bilis</i>	409
4.9. Rituales.....	410
4.9.1. Ritos de la torturadora.....	410
4.9.1.1. <i>Selección natural</i>	410
4.9.2. Ritos funerarios.....	414
4.9.2.1. <i>Atra bilis</i>	414
CONCLUSIÓN	421
BIBLIOGRAFÍA.....	425
RECURSOS DE INTERNET	445
ANEXOS.....	447
Anexo 1 Notas biográficas de las autoras	449
1.1. Paloma Pedrero.....	449
1.2. Laila Ripoll.....	450
1.3. Angélica Liddell.....	450
1.4. Gracia Morales.....	451
1.5. Itziar Pascual.....	452
1.6. Pilar Campos Gallego.....	453
Anexo 2 <i>Como si fuera esta noche</i> (texto).....	455
Anexo 3 <i>Selección natural</i> (texto).....	471
Anexo 4 «Entrevista a Pilar Campos Gallego»	493

AGRADECIMIENTOS

A mí que tanto me gusta viajar, debo confesar que he estado viajando, sin saberlo, durante cuatro años por el profundo océano del conocimiento. Quizá este ha sido uno de los viajes más intensos y difíciles. Por él pasaron ciclos, silencios, danzas, mares, cariños, lunas, desencuentros, voces, días, lágrimas..., en fin, vidas y muertes. A veces me tocó desandar, otras perderme pero, afortunadamente, avancé y terminé con esa sensación de liberación y nostalgia que tiene todo cierre. Y para ser todavía más sincera, lo más enriquecedor del trayecto fue compartirlo con tantas personas; algunas se han quedado hasta el final, en realidad, llevan toda la vida viajando conmigo; otras, sencillamente pasaron un rato, ¡y qué buen rato!, dejando su huella entre líneas. A todas y todos ellos, gracias.

Gracias Lola por tu luz. Ha sido un regalo poder trabajar, aprender y crecer a tu lado. Gracias por lo académico pero, sobre todo, por lo humano.

Gracias María, Susana, Isidro, Rubén y Cristina por ser el ancla de este viaje y de todos mis viajes.

Gracias Claus y Boni por llegar a la mitad del recorrido y sin saber cómo colaros primero en aquel refugio azulado y después muy adentro. Gracias por ser, estar y acompañar.

Y gracias, cómo no, Federico, Paloma, Laila, Angélica, Gracia, Itziar y Pilar por «enseñarme a mirar con vuestros ojitos». ¡Cuánto me habéis enseñado y cuánto lo he disfrutado!

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El título ya dice cuál es el objetivo que nos proponemos: indagar de qué manera el teatro simbolista de Federico García Lorca, desde la perspectiva de la búsqueda de la tragedia moderna en el teatro español del siglo XX, sigue presente en la dramaturgia femenina española contemporánea.

El tema de lo trágico en Lorca no carece de antecedentes en la extensa bibliografía que acompaña a la obra del poeta y dramaturgo granadino. Así que no es la intención decir algo nuevo sobre el tema, pues nos resultaría imposible frente a todo lo que se ha dicho ya, sino, más bien, guiándonos por los numerosos estudios críticos existentes, trabajar con *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera*, que, en palabras de Ricardo Doménech, junto a otras obras de Valle-Inclán,¹ «proyectan nuestro teatro español en el vértice más alto de la dramaturgia simbolista europea»,² con el propósito de crear un diálogo intertextual que nos permita ver en qué medida estas obras influyen en nuestra escritura teatral más reciente.

La presente propuesta deviene fruto de una necesidad muy concreta que es la de desarrollar la hipótesis, señalada por parte de la crítica y reconocida por algunas de las dramaturgas, que defiende el influjo de la tragedia simbolista de Lorca en la producción de la dramaturgia femenina española actual. Tal objetivo implica establecer varias premisas de investigación: en primer lugar, que los textos seleccionados pertenezcan a autoras, situándonos, de esta manera, en la línea de trabajos basados en la discriminación positiva³ surgidos con la llegada del régimen democrático y cuya finalidad es la de apoyar la escritura dramática de autoría femenina. En segundo lugar, que dichas obras se hayan escrito, representado o editado entre las primeras décadas de la democracia, esto es, entre los años 80 y la primera década del siglo XXI. Y, por último, que nos permitan analizarlas desde una doble lectura, como toda producción simbolista: una temática y otra simbólica.

¹ Se refiere a *Comedias bárbaras*, *El embrujado*, *Divinas palabras*, entre otras. Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 30.

² *Ibíd.*, p. 31.

³ La expresión es tomada del lenguaje periodístico de los años 2000 que lo utiliza «para referirse a otra comunidad marginada por la sociedad androcéntrica, la de las personas inmigradas o de color presentes en la sociedad occidental», nos explica Emmanuelle Garnier en su estudio titulado *Lo trágico en femenino*, al que acudiremos en múltiples ocasiones. Siguiendo a la investigadora: «Hablaremos de "discriminación positiva" para todos los casos en que la categoría "hombre" o "mujer" se toma en cuenta para un fin específico (premios de escritura, becas, etc.)». Garnier, *Lo trágico en femenino*, nota a pie de página número 7, Bilbao, Arzobispado, p.12.

Partiendo de una amplia bibliografía, que refleja la creciente participación de dramaturgas en la escena española, se han elegido, finalmente, *El color de agosto*, 1987, de Paloma Pedrero (1957); *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, 2000, de Laila Ripoll (1964); *El matrimonio Palavrakis*, 2000, de Angélica Liddell (1966); *Como si fuera esta noche*, 2002, de Gracia Morales (1973); *Las voces de Penélope*, 1996, de Itziar Pascual (1967); y *Selección natural*, 2007, de Pilar Campos Gallegos (1973). Hemos considerado importante seleccionar una producción que tuviera inicio con la llegada de la democracia, etiquetada por Virtudes Serrano como el «renacer»⁴ de la dramaturgia femenina, y que continuara hasta el 2011, año en el que iniciamos nuestra investigación. Cabe decir, asimismo, que no partíamos de la intención de concederle importancia ni a un número fijo ni a un orden cronológico entre las obras y las autoras, pues la selección aumentaba a medida que crecía nuestro campo de investigación. Se terminó de fijar el número de las dramaturgas cuando se tuvo un *corpus* suficiente para demostrar la hipótesis inicial. Ignorando la lectura simbólica del número determinado, dimos con un número que, sin embargo, es:

Ambivalencia y equilibrio. Unión de los dos triángulos (fuego y agua) y por ello símbolo del alma humana. Para los griegos, hermafrodita. Corresponde a las seis direcciones del espacio (dos por cada dimensión) y a la terminación del movimiento (seis días de la Creación). Por ello, número de la prueba y del esfuerzo. También se ha establecido relación del seis con la virginidad y con la balanza.⁵

Las escritoras teatrales escogidas pertenecen a distintas generaciones y corrientes; escriben y, algunas, también dirigen y actúan; muchas de ellas tienen su propia compañía de teatro; algunas forman parte de colectivos y asociaciones que pretenden construir un espacio único para la mujer creadora; sus obras se mueven por las salas alternativas, aunque algunas, excepciones, se mueven por espacios comerciales y a pesar de esas divergencias, resulta significativa la marcada coincidencia de temas, actitudes, y fuentes de inspiración, con notoria conexión al teatro de García Lorca, como intentaremos demostrar en las siguientes páginas. Asimismo, todas ellas introducen «una nueva visión del mundo que, plasmada en el producto literario o escénico, cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos a los que el público estaba habituado y por tanto favorece una nueva mirada sobre el entorno social».⁶ Sus obras ofrecen una muy representativa selección de textos que

⁴ Virtudes Serrano, «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *Monteagudo* 3º Época, 2, (1997), p. 81.

⁵ Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011, p. 336.

⁶ Virtudes Serrano, «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *op. cit.*, p. 81.

muestran la evolución de la escritura dramática de autoras entre siglos, superadas ya las limitaciones iniciales, pasan de «subvertir las imágenes tradicionales de la mujer» hasta «tratar temas más universales e incidir en la realidad de hoy que las lleva a tratar, entre otros temas, de las tensiones e inseguridades de nuestro tiempo y de los abusos de todo tipo de poder».⁷ Y, además, integran el núcleo de nuestro estudio, que quedará completado con los discursos de otros textos teatrales contemporáneos y de otras disciplinas, como la simbología, la filosofía, la antropología o la teoría feminista.

Después de varias posibilidades, nos hemos decantado por dividir el trabajo en dos partes. Una primera, ofrece una panorámica, a modo de introducción, del teatro español de la democracia, la dramaturgia femenina entre siglos y las orientaciones estéticas y filosóficas en la creación teatral de esa época. Para acabar justificando la herencia lorquiana en las dramaturgas españolas contemporáneas. En esta introducción hemos intentado no extendernos demasiado ni en la evolución del teatro español de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, ni en la incorporación de las dramaturgas a los escenarios, ya que ese material se puede consultar en no pocos estudios. Sin embargo, hemos creído determinante repasar los acontecimientos socio-históricos para contextualizar la situación del dramaturgo y de las dramaturgas en la actualidad.

Una segunda parte presta atención a cuatro apartados. Los dos primeros son introductorios y los otros dos muestran el *corpus*, propiamente, de nuestra investigación que consiste en un discurso intertextual entre los textos simbolistas en clave trágica de Federico García Lorca y los escogidos de las seis autoras.

El primer apartado introduce las obras y a las autoras; concretamente, pone su atención a la síntesis del estilo y pensamiento de cada autora, así como los rasgos principales de las obras, relacionándolas con el teatro lorquiano. Y el segundo, se centra en el estudio del tiempo y el espacio posmoderno en el que se ubican sus producciones.

El estudio intertextual ofrecido en los siguientes apartados, tercero y cuarto, consiste en el análisis de las cuatro obras simbolistas de Lorca y de las seis contemporáneas, interrelacionadas como partes de un todo pero sin perder la autonomía de cada una de ellas. Creando, por consiguiente, una crítica intertextual presentada en una estructura unitaria en la que no se respeta el orden cronológico de las obras, optando por el que conviene al discurso

⁷ María-José Ragué-Arias, «Pequeño *introito*», en Patricia O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 11 y 12.

en sí, y, tampoco, la misma extensión de análisis en cada obra; encontrando, de este modo, algunas piezas teatrales que ofrecen mayor presencia en un tema o símbolo.

Esta estructura unitaria presenta dos lecturas, como ya comentábamos anteriormente: una temática y otra simbólica.⁸ El tercer apartado se encarga de la lectura temática. Cada tema propuesto es trabajado intertextualmente entre los textos lorquianos y uno o varios textos dramáticos contemporáneos. Esta lectura nos deja ver el conflicto dramático, el trazado psicológico y social de los personajes, la organización de la acción, del espacio y del tiempo. Y el cuarto apartado, se ocupa de la simbólica, es decir, de las imágenes que están dotadas de doble significación. En esta ocasión, trabajamos del mismo modo que en la primera lectura, a partir de un símbolo creamos un análisis intertextual entre unos textos y otros. Teniendo siempre presente que el símbolo asume valores diferentes según el momento. Además, su función no es decir, sino sugerir. Esta segunda lectura nunca es contradictoria de la primera, sino complementaria y muestra la hondura poética y la universalidad que contiene la obra, rasgos imposibles de trabajar en la primera lectura o en las obras realistas que carecen de esta subjetividad y profundidad.

La conclusión resume las claves que confirman la hipótesis inicial de la que partíamos, que se han ido desarrollando a lo largo del estudio intertextual. Le sigue una extensa bibliografía cuya importante aportación nos ha orientado en todo nuestro recorrido. Y termina con unos anexos; en los que se puede consultar la biografía de las dramaturgas (anexo 1); el texto dramático de *Como si fuera esta noche* (anexo 2); el de *Selección natural* (anexo 3); y una entrevista, inédita, con la dramaturga Pilar Campos Gallego realizada por nosotras (anexo 4). Hemos decidido incluir los textos dramáticos de Gracia Morales y Pilar Campos Gallego en los anexos porque, aun sabiendo que se pueden consultar por Internet, hemos querido facilitarles el acceso a ellos. Así bien, la enumeración que indicamos de las páginas de sus obras es la que exige nuestro trabajo. En cuanto a la entrevista realizada a Pilar Campos Gallego, tenemos que decir que es el resultado de la necesidad de estudio de la obra al encontrar poca crítica, hasta el momento, sobre ella.

A propósito del núcleo de nuestra investigación, quisiéramos añadir que nuestro mayor interés ha sido crear un discurso intertextual desde la reciprocidad y las diferencias con el propósito de abrir nuestro campo de comprensión tal y como dicta la disciplina de la literatura comparada. Se ha tenido presente en todo momento la intertextualidad entendida como aquel fenómeno de la significación textual por el que se sintetizan en la literatura

⁸ Según Doménech: una «primera, o lectura de superficie» y una «segunda lectura (que) atiende al simbolismo del texto». *García Lorca y la tragedia española, op.cit.*, p. 58.

distintos enunciados y distintos textos que proceden del vasto conjunto de reducciones lingüísticas de la historia (la política, la moral, la religión, la psicología, la sociedad, los mitos...), así como distintos tipos de textos archivados en la historia de los procedimientos literarios. Nuestra metodología propone esa tradición que recomienda una aproximación tan distinta a cada texto como este lo solicite (Spitzer); la confianza en que los diversos tipos de lectura escogerán y tomarán de la obra estructuras preferenciales (Starobinski), según la relación del observador con el objeto de su observación; la defensa de las pasiones, de la mente y de la sensibilidad de cada crítico como posibilidad de unas determinadas conjeturas sobre un texto, y no de otras (Sartre); la preeminencia de algunos factores de la obra sobre otros y su continua interacción (Tynjanov); y la pluralidad significativa a la que apuntan los conceptos de contexto (Mukarovsky) y de intertextualidad (Bajtín, Kristeva, Llovet).

Este estudio comparatista que traduce los valores de la literatura en un discurso abierto a la pluralidad nos ha permitido crear un diálogo entre el dramaturgo y las dramaturgas cuya función principal es concienciarnos sobre la necesidad de una sociedad más justa, más pacífica y más igualitaria, preocupada por el individuo. Una función social del arte que confía ciegamente en la posibilidad de superación del ser humano; un teatro de acción social que defiende la libertad y la verdad ante todo; un teatro de denuncia que desenmascara las desigualdades que afectan a los más desprotegidos. En resumen, un teatro que rezuma inconformismo como todo texto crítico.

Esperamos que el trabajo anime a descubrir nuevos influjos del teatro de Federico García Lorca en la dramaturgia española contemporánea, pues ese brillo único que tiene todo eco lorquiano, no es difícil atisbarlo en las producciones más actuales. Conscientes de ello, nos hemos dejado algunos textos en el tintero con alevosía, por si el futuro nos brinda la oportunidad de compartir otro tiempo con la compañía intelectual y verdaderamente extraordinaria de Federico.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Plantear la deuda al teatro de Federico García Lorca por parte de las escritoras del teatro español contemporáneo no es nada novedoso. Son, como las denomina Emmanuelle Garnier, «las herederas naturales»⁹ del esperpento de Valle-Inclán, el teatro poético de García Lorca, el teatro realista de Buero Vallejo, el teatro del exilio de Max Aub, el teatro del absurdo y las vanguardias históricas de Arrabal, el teatro fronterizo de Sanchis Sinisterra y de la generación de los dramaturgos españoles posfranquistas como José Luis Alonso de Santos, Concha Romero, Fermín Cabal o Maribel Lázaro. Continúa Garnier: «Jóvenes a los 80, escritoras en los 90 y en el 2000, su cultura dramática contemporánea abarca tanto la historia española del siglo XX como la de la escritura y la práctica teatral más allá de las fronteras de su país de origen».¹⁰ Y, sin embargo, en las próximas páginas vamos a analizar por qué el influjo garcilorquiano dentro de toda esta extensa herencia intelectual destaca por encima de las otras influencias en las dramaturgas seleccionadas en concreto.

Con nuestra propuesta hemos continuado con el proyecto de investigación que presentamos como trabajo final en el Máster de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Barcelona, en el curso 2010-2011. En el que intentamos darle cuerpo a la hipótesis señalada, pero no desarrollada, por la doctora Lola Josa en el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías dedicado al espacio y tiempo de las dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Bajo el título «Espacio y tiempo dramático para el "re-encuentro": *El color de agosto*, de Paloma Pedrero»,¹¹ Josa nombra las claves simbólicas que conectan el teatro de Federico García Lorca con el de Paloma Pedrero y ve en el personaje de María «múltiples reflejos de la Yerma lorquina».¹² Así fue como acordé con Lola Josa retomar su hipótesis a propósito de la dramaturgia de Pedrero para el trabajo final del Máster y ampliar el campo de investigación en una futura tesis doctoral. En consecuencia, el trabajo del Máster, titulado *El eco lorquiano en la dramaturgia española de los 80: una mirada intertextual, entre el teatro de Federico García Lorca y el de Paloma Pedrero*, con el que obtuvimos la máxima cualificación, pasó a formar parte de la presente tesis.

⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., pp. 15 y 16.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Lola Josa, «Espacio y tiempo dramático para el "re-encuentro": *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XXI: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros /UNED, 2004, pp. 443-452.

¹² *Ibíd.*, p. 447.

Para la realización de este primer análisis, en primer lugar, nos dedicamos a rastrear todo el material bibliográfico que fuese de nuestro interés para realizar un estado de la cuestión que afirmara la necesidad de estudio del que es el objetivo nuestra investigación. La misma dramaturga reconoció en una entrevista concedida a Eduardo Galán, en 1990, el influjo del poeta en el carácter poético de sus piezas.¹³ También, los estudios de la profesora Virtudes Serrano sostienen nuestra hipótesis: «Se percibe el eco de Federico García Lorca, explícito en los personajes ausentes, casi siempre hombres, impulsores de los conflictos que se desarrollan en el escenario; sucede así en *Besos de lobo*, *La noche dividida* y, de manera más evidente, en *El color de agosto*».¹⁴ Y la tesis doctoral que presentó Sonia Sánchez, en 2005, titulada *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* en la que se señala la necesidad de estudio de aquellos aspectos que Lola Josa menciona en su artículo.

Luego continuamos con la lectura de los textos dramáticos de la autora y aunque en un primer momento optamos por trabajar con *La llamada de Lauren...* y *El color de agosto*, finalmente, nos decidimos por este último pues es el que verdaderamente destila teatro simbolista lorquiano. Además de los estudios específicos sobre la presencia de García Lorca en la obra de Pedrero, nos han resultado realmente provechosos los trabajos dedicados a *El color de agosto* de John P. Gabriele, titulado «Metateatro y feminismo en *El color de agosto*»¹⁵ y el de Mary Makris, «Metadrama, creation, reception and interpretation: The role of art in Paloma Pedrero's *El color de agosto*»,¹⁶ que, sin señalar en ningún momento la influencia de García Lorca, apuntan temas y símbolos que reconocen la presencia del dramaturgo. Así como estudios más generales de la dramaturga, nos referimos al de María Jesús Orozco Vera, «Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero»¹⁷ o al de Susana Báez Ayala, «La noche en el teatro de Paloma Pedrero».¹⁸

Para la elaboración de un segundo análisis, nos decidimos por *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, de Laila Ripoll, en cuya primera lectura observamos una gran coincidencia tanto temática como simbólica con *La casa de Bernarda Alba*, que es en palabras de la autora: «Influencia ineludible en *Atra Bilis*. Toda la tragedia rural, y la

¹³ Eduardo Galán, «Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias», *Estreno*, 1, (1990), p. 11.

¹⁴ Virtudes Serrano, «Introducción», en Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 34.

¹⁵ En Juan Villegas (coord.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 2, Irvine, 1994, pp. 158-164.

¹⁶ *Estreno*, XXI, 1, (primavera 1995), pp. 19-23.

¹⁷ En José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, *op. cit.*, pp. 497-507.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 259-270.

situación de las mujeres oprimidas en el pueblo son heredadas del drama lorquiano». ¹⁹ Igualmente, Mariano De Paco observa con gran lucidez como los «gruesos muros de piedra», las «intervenciones de sus personajes», «el luto riguroso del vestido» o la «fidelidad perruna» que tiene la criada con sus dueñas, como la Poncia, nos conducen de inmediato al mundo de Bernarda. Y añade: «Los cuatro únicos personajes son femeninos, si bien el montaje dirigido por la autora fueron representados por hombres, con evidente memoria del que hizo Ángel Facio en 1974 y 1976 de *La casa de Bernarda Alba*». ²⁰ Asimismo, el estudio de la profesora Isabelle Reck dice: «En *Atra bilis* se pasa de la comicidad de la visión de tres ancianas de luto y su criada, [...], reunidas para el planto ante el cuerpo presente del marido de Nazaria, a la revelación de la tragedia del asesinato del bebé de Aurori y de la tragedia de este trasunto grotesco de la «casa de Bernarda de Alba» habitada por los demonios de las vidas frustradas de los tres carcamales». Y considera que «bajo las máscaras y las situaciones grotescas, emerge un mundo trágico de dramas individuales que apuntan, como en la tragedia de García Lorca, a una sociedad que ha ido cavando la tumba-casa de estas mujeres». ²¹

Junto con estos estudios, en el desarrollo del análisis intertextual nos hemos apoyado en los trabajos titulados «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. *Santa perpetua* y la "Trilogía fantástica"» ²² y «*Atra bilis* y *Perpetua*, la desmedida pasión por los ijares», ²³ ambos realizados por la autora; y, muy especialmente, en la *Historia de la muerte en Occidente, Desde la Edad Media hasta nuestros días*, de Philippe Ariès, ²⁴ por la importante presencia de costumbres funerarias que presentan tanto *Atra bilis* como *La casa*.

El matrimonio Palavrakis, de Angélica Liddell, ocupó nuestro siguiente análisis, el tercero. Al estudiar las influencias que la crítica señala de la dramaturga nos sorprendió que, junto con la novela americana, el teatro de Nietzsche, la provocación de Fernando Arrabal y el teatro combativo de Antonin Artaud, no se nombrara la herencia, evidente, del teatro de García Lorca. Tan sólo el estudio de Sonia María Piñeiro Barderas señala «la conexión con la temática lorquiana en la presencia de la frustración de los deseos» y añade: «Pensemos en

¹⁹ Itziar De Francisco, «Laila Ripoll estrena "Atra bilis". Risas en el velatorio», *El Cultural*, (21 de febrero de 2001). [<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208>], consulta: 10/03/12.

²⁰ «Imágenes de Bernarda Alba en el teatro actual», en Nicole Delbecque y Christian De Paepe (eds.), *Federico García et Cetera*, Leuven University Press, 2003, p. 41.

²¹ Isabelle Reck, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *Signa*, 21, (2012), p. 75. [<file:///C:/Users/sand%20C3%ADa/Downloads/el-teatro-grotesco-de-laila-ripoll-autor>], consulta: 04/08/12.

²² *Primer Acto*, 337, (2011), pp. 25-38.

²³ En José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2012.

²⁴ Barcelona, Acanalado, 2000.

Yerma y en algunas obras de Angélica Liddell». ²⁵ También, la profesora e investigadora Coral García Rodríguez reconoce «la poeticidad y dramaticidad» de Federico García Lorca en el quehacer artístico de la dramaturga. Con el que no sólo comparte estos rasgos, continúa García Rodríguez, sino «el uso de un lenguaje [...], la centralidad de la figura femenina» ²⁶ y el gusto por un teatro de denuncia (esto último lo añade nuestro trabajo). Esto es hacer «desfilan en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación», ²⁷ en palabras del poeta. Además de estos, los estudios de Susanne Hartwig, «Ante los monstruos, la estética de feria en el teatro contemporáneo» ²⁸; Marco Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell»; ²⁹ y la tesis doctoral dedicada a *El teatro de Angélica Liddell*, de Ana Vidal Egea (2010), ³⁰ nos han servido de base para desarrollar nuestra hipótesis.

La cuarta obra escogida fue *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales. ³¹ Las características de la obra de Morales: el teatro poético, la relación entre el mundo de los vivos y los muertos, la búsqueda de la verdad por encima de todas las cosas y la denuncia del abuso del poder nos recordaban fácilmente el teatro del poeta granadino. A pesar de que Morales en ningún momento reconoce la presencia del teatro simbolista de García Lorca en su creación, ella misma nos anima en nuestra defensa con la siguiente declaración: «Agrietar el realismo convencional [...] mediante la inclusión de lo onírico e irreal, pero también, mediante un minucioso e inteligente uso de lo enigmático, de lo no dicho, del subtexto...», ³² confesando así su propósito artístico. Y continúa: «Me parece que esa dualidad entre lo real y lo irreal también la podríamos emparentar igualmente con la presencia de lo simbólico: el símbolo

²⁵ Sonia María Piñeiro, *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI)*, trabajo de investigación en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED, curso académico 2011-2012, p. 146. [<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia>], consulta: 10/03/14.

²⁶ Coral García Rodríguez, «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2012, p. 174.

²⁷ Lorca, «Llegó anoche Federico García Lorca», 1933. *Obras completas*, p. 1731, en María Clementa Millán, «Introducción», *El público*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 28.

²⁸ José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 211-223.

²⁹ *Ibid.*, pp. 369-384.

³⁰ UNED, Madrid, 2010. Inédita en formato impreso. [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html], consulta: 15/09/13.

³¹ A partir de esta y las siguientes obras, debemos decir que entramos en un terreno menos investigado, en cuanto a una posible influencia del teatro de García Lorca se refiere. No obstante, este hecho no nos desanimó en nuestro propósito y las elegimos precisamente porque las coincidencias eran evidentes y exigían un estudio.

³² Gracia Morales, en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 310.

funciona como una especie de puente entre una situación concreta y cotidiana y otro ámbito más abstracto y sugerente, menos sólido, favorecedor de una lectura abierta».³³ Asimismo, siguiendo con un objetivo común en el dramaturgo y las otras dramaturgas (Pedrero, Ripoll y Liddell), nos confiesa: «Desde que empecé a escribir teatro reconozco una intención, renovada en cada uno de mis textos: la de *in-quietar* al público, la de desconcertarle y hacerle que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad y ponga en tela de juicio este supuesto "bienestar" en el que vivimos».³⁴ Es por ello que la autora consigue crear «un teatro desconcertante, que nos hace pensar, que plantea preguntas»³⁵ mostrando lo que la realidad no consigue expresar o trata de ocultar.

Así que, a pesar de la ausencia bibliográfica en relación con el eco lorquiano, decidimos continuar con el estudio intertextual del texto dirigidas por los trabajos de Lourdes Bueno, «La realidad más "irreal": Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales»;³⁶ Gabriele Cordone, «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual»;³⁷ en relación con la violencia de género, aunque se ocupe de la obra de Pascual; y, principalmente, por el de Garnier, *Lo trágico en femenino*, citado anteriormente.

Las voces de Penélope, de Itziar Pascual, fue nuestra quinta elección cuyo primer contacto nos evocó rápidamente al personaje de Doña Rosita la soltera. Al ocuparnos del estado de la cuestión, encontramos varios críticos que señalaban y destacaban los destellos poéticos del texto de Pascual viendo una similitud con el modelo poético de autoría teatral anterior a la Guerra Civil española. Ella misma reflexiona sobre ello: «Para mí, es muy natural apelar a un tipo de expresión que no es ni muy realista ni naturalista. En la misma tradición literaria del teatro español, los grandes autores han sido grandes poetas. Por ejemplo, Lorca, evidentemente. [...] lo que ocurre es que, ahora, da la impresión de que toda expresión no realista es poesía». Y lejos de rechazar esa etiqueta impuesta por la crítica ella reivindica «poder jugar con una multiplicidad de lenguajes». Y nos explica: «Por ejemplo, hay momentos del lenguaje popular que me fascinan; el habla de la calle me parece maravillosa».³⁸ Elisa Sanz presenta la obra de la siguiente manera: «La autora nos ofrece [...] un lugar poético, simbólico. [...]. El único espacio que existe es el espacio poético que cobija

³³ *Ibíd.*, p. 310.

³⁴ Morales, «El difícil equilibrio», *CELCIT*, revista de Teatro, 24, (2003). [<http://www.celcit.org.ar>], consulta: 09/07/14.

³⁵ Yolanda Ortiz Padilla, «Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, *op. cit.*, pp. 801-811.

³⁶ *Don Galán*, 2, (2012). [<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/>], consulta: 30/09/13.

³⁷ En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, *op. cit.*, pp. 399-412.

³⁸ Marimar Huguet-Jerez, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *Estreno*, 26.1, vol. XXVI, 1, (primavera 2000), pp. 8 y 9.

al verbo "esperar"». ³⁹ Y Agnès Surbezy, que también señala el lenguaje poético de la obra, se pregunta a propósito del tiempo y del espacio del texto: «Tal vez sea la dimensión poética la que tiende a alejar el tratamiento del tiempo y del espacio de la sola percepción posmoderna». ⁴⁰

Pascual no es la primera dramaturga española que se dedica al personaje femenino de Homero, «en la segunda mitad del siglo XX los mitos masculinos tradicionales parecen haber perdido importancia frente a los mitos femeninos. Esta tendencia puede observarse también en la plasmación del mito de Ulises y Penélope en el teatro español del siglo pasado», expone Floeck. Mientras Ulises se desmitifica, se recodifica «el modelo tradicional de la mujer que conduce a la reafirmación tanto el poder exterior como la fuerza interior de la heroína femenina». ⁴¹ De esto se ocuparán Buero Vallejo en *La tejedora de sueños* (1952); Carmen Resino en *Ulises no vuelve* (1974); y, en 1997, Itziar Pascual con *Las voces de Penélope*.

Tampoco en este cuarto estudio encontramos ninguna referencia que relacionara el teatro de Lorca y Pascual. Únicamente Mar Mañas Martínez, a propósito de los distintos registros que presentan los tres personajes, opina: «Se manifiesta un interesante contraste en este diálogo en el que una mantiene un registro de teatro poético vanguardista lorquiano, o albertiano [...] y la otra se mantiene en lo más prosaico y práctico», ⁴² agrupando a Penélope y La mujer que espera en un tono culto opuesto al coloquial de La amiga de Penélope. Sin embargo, no es una insensatez ver en el personaje de Doña Rosita una recreación del mito de Homero. Conscientes de ello y de los rasgos poéticos del teatro de la autora, se inició un estudio intertextual entre ambas obras. En el que fue imprescindible la consulta de los cuantiosos estudios que ofrece *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, sobre *Las voces de Penélope*. ⁴³ Entre los que destacamos el estudio de Gabriele, «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual»; ⁴⁴ Germán Brignone, «*Las voces de Penélope* (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseíco»; Carolyn J. Harris, «Myth, Role and

³⁹ Elisa Sanz (s.f.), «Las voces de Penélope de Itziar Pascual», en Agnès Surbezy, «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, op. cit., p. 226.

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ Wilfried Floeck, «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, *Foro hispánico*, revista Hispánica de Flandes y Holanda, 27, (2005), p. 53.

⁴² Mar Mañas Martínez, «Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea», *Amaltea*, revista de mitocrítica, Universidad Complutense de Madrid, 0, (2008), p. 289.

[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/15_Manas.pdf], consulta: 09/06/15.

⁴³ Para más información véase *Las voces de Penélope*, *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, publicación digital. [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/penelope.html>].

⁴⁴ *Hecho Teatral*, 3, (2003), p. 135.

Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*»; Elisa Sanz, «Las voces de Penélope, revisión contemporánea de un mito»; o el de la misma autora, Itziar Pascual, que nos habla «sobre el texto».⁴⁵ Además del trabajo presentado por Agnès Surbezy, titulado «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual»,⁴⁶ entre muchos otros.

Finalizando ya, el último texto que cierra nuestra investigación es *Selección natural*, de Pilar Campos Gallego, que se decidió a partir del estudio que Garnier le dedica en relación con lo trágico en las dramaturgas españolas contemporáneas. En él la investigadora nos ofrece las claves que la obra hereda de *La casa de Bernarda Alba*, aunque tampoco lo especifique en ningún momento. Y, a su vez, nos conduce a «Teatros psíquicos: "entre fantasma, delirio y muerte": Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego»,⁴⁷ de Isabelle Reck, de gran ayuda para elaborar nuestro análisis.

Según Reck, «transgresión y locura son [las] materias primas» de las dos obras que ocupan su estudio: *El matrimonio Palavrakis* y *Selección natural* y las inscribe en una forma dramática surgida con la «pos-hiper-modernidad finisecular», donde se explora la parte más oscura de la humanidad a través de «las patologías engendradas o agudizadas por nuestro mundo actual». A su vez, considera adecuado el término de «teatros síquicos» para este tipo de producción ya que les permite apuntar, por una parte, lo que separa estas obras de las «que se dieron a conocer como "teatro íntimo" o "dramaturgia del yo" (el *Stationendrama* de Strindberg donde la unidad de acción viene sustituida por la unidad del "Yo") y la dramaturgia expresionista (Sorge, Kaiser) o como "teatro imposible" (la dramaturgia surrealista de García Lorca impregnada de los aportes freudianos)»; y, por otra parte, «subrayar cómo el psicoanálisis es el referente clave que informa tanto la estructura misma de estas obras como el modo en que se expone la palabra».⁴⁸ Quedando transformado de esta manera el espacio dramático en espacio psicoanalítico y el público en «analista».

Estando totalmente de acuerdo con esta dimensión psicodramática de las obras de Liddell y Campos Gallego; por otro lado, no se puede obviar la herencia de la última tragedia del dramaturgo en esta obra de Pilar Campos, de la que se tiene constancia desde el momento en el que se presentan los personajes. La misma dramaturga, al ser cuestionada sobre ello,

⁴⁵ Todos ellos disponibles en *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, *op. cit.*

⁴⁶ En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, *op. cit.*, pp. 221-229.

⁴⁷ En Emmanuelle Garnier (ed.), *Folie et transgression dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Moranwelz, Lansman Editeur, 2007. Artículo facilitado por la profesora Garnier, sin numerar.

⁴⁸ *Ídem.*

expresa: «Lorca es un autor que me apasiona y que evidentemente está en *Selección natural*». Y en cuanto a la relación entre madre e hija que ofrece la obra, opina: «Funcionan entre sí como si fueran un espejo distorsionante la una de la otra. Ven en la otra lo peor de sí mismas. El acto de la maternidad se convierte en un acto de posesión enfermiza de la madre hacia la hija. El amor que las une es a partir de una dependencia destructiva. Constituyen un choque de generaciones y de sociedades».⁴⁹

Cabe recordar, como anunciábamos en el apartado anterior, que en este proceso de rastreo bibliográfico, fue necesario entrevistar personalmente a Pilar Campos Gallego puesto que contábamos con una crítica muy limitada sobre su texto. No obstante, entre las investigaciones de Garnier, Reck y las palabras de la autora, realizamos el análisis intertextual entre *Selección natural* y el teatro simbólico y trágico de Federico García Lorca satisfactoriamente.

No podemos concluir esta sección y dar paso a la introducción sin nombrar los estudios de numerosos investigadores e investigadoras, detallados en la bibliografía, dedicados tanto a la producción del dramaturgo como a la de las dramaturgas contemporáneas. Nuestra deuda es especial con Ricardo Doménech y su ya citado *García Lorca y la tragedia española*; así como, los magníficos trabajos de Ángel de Miranda, *La metáfora y el mito*,⁵⁰ y de Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*,⁵¹ o los diccionarios de simbología de Eduardo Cirlot y de Jean Chevalier. Sin olvidar, por supuesto, las voces de Virtudes Serrano y Emmanuelle Garnier, a las que acudimos a menudo puesto que nos han ayudado a analizar la dramaturgia femenina contemporánea, su contexto social y, de modo particular, las autoras que ocupan nuestro estudio.

⁴⁹ Campos Gallego, «Entrevista con Pilar Campos Gallego». Realizada por nosotras, inédita, (8 de abril de 2015), en Anexo 4, pp. 493-498.

⁵⁰ Madrid, Taurus, 1936.

⁵¹ Madrid, Gredos, 1970.

I PARTE:

A MODO DE INTRODUCCIÓN

1. BREVE RECORRIDO POR EL TEATRO DE LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA

1.1. En torno a la transición

La muerte del Generalísimo (1975), como así se hacía llamar el dictador que enrejó al pueblo español durante cuarenta años -recordándonos al más cruel de los personajes lorquianos, Bernarda Alba-, no significó un inmediato cambio político como se esperaba. El proceso de democratización del país fue lento, como lo fue su modernización. En un principio, el último presidente del Gobierno del régimen franquista, Arias Navarro, continuó en el poder hasta que presentó su dimisión, en 1976, y le sustituyó un «exfalangista reciclado en demócrata»,⁵² Adolfo Suárez, que dirigió el segundo Gobierno del reinado de Juan Carlos I. Motivos suficientes para que los españoles desconfiaran de la llegada de la esperada apertura del país.

En torno a la transición, el teatro español continuaba igual que durante el régimen franquista,⁵³ presentando la misma dicotomía: por un lado, la comedia «convencional»⁵⁴ (Ana Diosdado y Juan José Millán, entre los más favorecidos), creaciones afines a la comedia burguesa de posguerra que continuaban la trayectoria de Mihura, Calvo Sotelo y Pemán; y, por otro, la generación realista (destacando Buero Vallejo, Lauro Olmo, Carlos Muñiz y Antonio Gala) que, aunque se mantuvo al margen de las innovaciones teatrales, como la convencional, apostaba por textos comprometidos con la realidad socio-política que se vivía en España.⁵⁵ Junto a estas dos tendencias bien marcadas, en los sesenta, la escena española empezó a mostrar signos novedosos, consolidándose nuevos registros que se incorporaban al ritmo del nacimiento de las nuevas generaciones de dramaturgos preocupados por ofrecer una

⁵² Joan B. Culla i Clarà, «El falangista y el rojo», *El país*, (24 de marzo de 2014).

[http://politica.elpais.com/politica/2014/03/23/actualidad/1395606141_954449.html], consulta: 05/07/15.

⁵³ Habían desaparecido de la escena los grandes nombres y obras que se encargaron de innovar el arte teatral español del siglo XX, nos referimos a la figura de Valle-Inclán y Federico García Lorca, especialmente. Los escenarios representaban fundamentalmente teatro convencional, llamado de evasión, de signo burgués y de autores afines al régimen. En el otro extremo, se situaba el drama realista, que mostraba la dura realidad del país y que difícilmente llegaba a los escenarios comerciales, salvo excepciones.

⁵⁴ Término empleado por César Oliva en su estudio, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 219.

⁵⁵ División que no sólo se reflejaba en las producciones teatrales sino en sus receptores: para el teatro de evasión, había «una clase advenediza, compuesta por gente sin escrúpulos, enriquecida en el negocio oscuro y educada en el más puro y negro de los egoísmos». De este grupo también nos habla Ricardo Doménech: «Matrimonios burgueses que van allí como podrían ir a merendar a una cafetería o como podrían ir a una sala de fiestas o como podrían ir a cualquier otro sitio en que se les ofreciese la oportunidad de matar el tiempo». En cambio, el teatro realista se dirigía a una clase media que necesitaba un discurso nuevo, acorde con la realidad que soportaban y diferente al tradicional. *Ibid.*, p. 211.

alternativa a los escenarios españoles. Estos, procedentes de todo el estado⁵⁶ y conocidos como independientes (económica, artística y organizativamente), junto con otros cercanos a ellos propusieron un discurso político en sus creaciones, a la vez que innovaron las técnicas teatrales, continuando con la labor de sus antecesores (el teatro universitario y los teatros de cámara y ensayo).⁵⁷ Su oposición a lo establecido y su búsqueda de un lenguaje alejado del realismo, muchas veces no comprendido por los espectadores, hizo que se creara una nueva dicotomía entre un teatro habitual con dramaturgos de la comedia convencional, y algunos de la generación realista, como Buero Vallejo, que estrenaban con bastante frecuencia y un teatro inhabitual en el que encontramos la llamada generación simbolista (José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo) y los llamados nuevos autores españoles que formaron el muy variado conjunto del nuevo teatro español de los setenta: Juan Antonio Castro, Andrés Ruiz, José Arias Velasco, Luis Matilla, Diego Salvador, Alfonso Jiménez Romero,... entre otros. Movidos por intenciones renovadoras, «y no por vía exclusiva del simbolismo»,⁵⁸ son los denominados marginados, según los investigadores Leonard y Gabriele,⁵⁹ pues su presencia fue prácticamente nula en los escenarios comerciales, y pasada la transición su producción escasea, incluso en publicaciones. No obstante, algunos de ellos prolongaron su actividad en décadas posteriores como es el caso de Josep Maria Benet i Jornet, Rodolf Sirera, Lidia Falcón,⁶⁰ Manuel Martínez Mediero, Jerónimo López Mozo, Alberto Miralles, Jesús Campos y Eduardo Quiles). Todos ellos, encasillados en ese muy variado conjunto, fueron quienes lucharon

⁵⁶ En Barcelona, la compañía Adrià Gual, Els Joglars, Comediants; en Madrid, Goliardos, Tábano, Teatro libre; en Sevilla, el Teatro Español Universitario, derivado en Tabanque y Esperpento; en Zaragoza, el Teatro de Cámara; en Murcia, el Teatro Universitario, etc.

⁵⁷

Todo lo cual no significa novedad alguna en el panorama general del siglo XX, pues, como hemos visto durante la primera mitad de su historia, lo normal es que convivan diversas tendencias, y no que haya un único sesgo en los contenidos de la cartelera. Ese aire nuevo en los escenarios se produce a pesar de dos factores determinantes, prolongación de la situación anterior: presencia de la censura y escasas ayudas a la producción, reflejo de una tradición por la cual las empresas se mantenían simplemente por el rendimiento de taquilla. Esos dos factores guardan estrecha relación con la creación escénica del momento por cuanto: a) la censura determina si no el tipo de escritura, sí ciertas soluciones dramáticas, y b) el sistema de producción hace que las obras que se ven en los escenarios tengan que ser rentables, al menos, a priori.

Oliva, *Teatro español del siglo XX*, op. cit., pp. 219 y 220.

Ver al respecto el capítulo que el profesor le dedica al tema, titulado «El teatro español en torno a la transición», en *Ibid.*, pp. 219-253.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁹ Candyce Leonard y John P. Gabriele, *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 10-12.

⁶⁰ Aunque ocupó un lugar periférico, comparado con el teatro comercial en el que se sitúa Ana Diosdado, más conocida y de más éxito. Aún así, ambas son excepciones de una dramaturgia de autoría femenina prácticamente vedada en la época dictatorial.

contra el régimen y estrenaron en los últimos años de la dictadura y, casi siempre, en el teatro independiente.⁶¹

1.2. La anhelada democracia

Después de esta primera etapa de la transición, vivida con desconfianza, llegó la desaparición de la censura⁶² (1977) y las primeras elecciones generales (15 de junio de 1977) en España desde 1936 donde salió victoriosa la Unión de Centro Democrático, liderada, primero, por Suárez (1976-1981) y, después, por Leopoldo Calvo-Sotelo (1981-1982). Fue entonces cuando se llevaron importantes reformas políticas, se inició el proceso de la entrada de España a la Comunidad Económica Europea y comenzó un relativo ambiente optimista y tolerante. Todo apuntaba a que el régimen represivo del Caudillo había desaparecido definitivamente.

El teatro -aparte de entretener-, como espejo de nuestra realidad, supo reflejar esa época de incipiente cambio que España estaba viviendo a la que se le sumó la crisis de la producción escénica. Durante este período actores y directores reivindicaron mejoras en una profesión que se encontraba en una situación de precariedad (ensayos sin cobrar, situaciones de pluriempleo para poder subsistir, selección anticuada de actores...) y, finalmente, en 1975 se consiguió un convenio colectivo que inició una manera de relacionarse entre la empresa y

⁶¹ Recuerda Oliva:

Fueron esperanza de futuro, aunque la mayoría, a la vista de la escasa recepción que tuvieron, perdió interés por mantenerse en el teatro. El proceso de salida de muchos de ellos fue lento, a compás de la democratización del país. Constituyó en sí un fenómeno que es la verdadera paradoja del teatro en libertad en un país que cuando la consiguió, los devoró: el desencanto acabó de manera más o menos completa con sus esperanzas.

Teatro español del siglo XX, op.cit., p. 232.

⁶² De tipo político, religioso y «moral». Impuesta por el régimen franquista para toda información pública:

Durante las primeras décadas, sacerdotes y demás individuos de indudable lealtad al régimen ejercían estos controles sin rendir cuentas a nadie. Se estableció un comité censor encargado de examinar los textos teatrales de acuerdo con treinta y siete prohibiciones específicas, pero la número diecisiete resume la filosofía básica y señala las tres áreas intocables: «Se prohibirá cuanto atentase de alguna manera contra: la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto; los principios fundamentales del Estado; la persona del Jefe del Estado» (Normas de Censura. Orden Ministerial del 9 de febrero de 1936, folleto impreso en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, división del Ministerio de Información y Turismo. Todo comité censor incluía un representante oficial de la Iglesia con derecho de veto).

O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español, op. cit.*, pp. 25 y 26.

el asalariado. Mejoras que se incrementaron con el tiempo y que perjudicaron al sector privado frente al público que se vio beneficiado, especialmente, al aprobarse la Constitución de las diecisiete comunidades autónomas del Estado (1978), descentralizando la administración del país que pasó a gestionarse por órganos emancipados del Estado, afectando, lógicamente, a las instituciones culturales. La situación del sector privado empeoró en 1982 con la victoria, con mayoría absoluta, del Partido Socialista Obrero Español, liderado por un joven Felipe González que permaneció las tres siguientes legislaturas, y, entre muchas otras acciones, dio prioridad al teatro público.

Antes de pasar a la época socialista, ampliemos la nómina de dramaturgos y dramaturgas de muy variada procedencia y con estilos bien diferentes que participaban en la escena española de principios de los ochenta. Nos referimos a los del teatro comercial (Diosdado⁶³...), los de la generación realista (Buero Vallejo...), y los conocidos nuevos autores (que continuaron su trayectoria en la España democrática: Martínez Mediero, López Mozo, Miralles,...); todos ellos de épocas anteriores que se dieron a conocer durante el franquismo. Junto con los nacidos en la década de los cuarenta, encuadrados en la *generación del 82* -para algunos-, son los dramaturgos posfranquistas que inician su escritura después de 1978, exentos de censura (José Luis Alonso de Santos, Carmen Resino, José Sanchis Sinisterra, Fermín Cabal, Concha Romero, Lourdes Ortiz, Fernando Savater, Álvaro del Amo o Maribel Lázaro),⁶⁴ y la primera generación de la democracia española representada por autores como Alfonso Zurro, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral, Paloma Pedrero, nacidos en los cincuenta, que comparten escenario con generaciones anteriores aunque algunas de ellas van desapareciendo paulatinamente de la cartelera, como ocurre con gran parte de la *generación realista*, que se convierte en un clásico contemporáneo, o los simbolistas.

Unidos todos ellos por un mismo objetivo: la supervivencia en el teatro español contemporáneo. Exceptuando los del teatro comercial y los trabajos de Josep Maria Benet i Jornet y José Luis Alonso de Santos que estrenaban con regularidad, los demás, difícilmente estrenaban. Situación comprensible, sabiendo que, a pesar de la inversión que el Estado hacía

⁶³ Que seguirá siendo la dramaturga más exitosa y conocida hasta prácticamente finales de la década. Y a pesar de pertenecer al teatro comercial, hay que decir que fue pionera y sirvió de modelo para otras mujeres que se animaron a escribir teatro en el período democrático. Si bien Diosdado (1938) trató en algunas de sus obras temas históricos o políticos (*Los comuneros*, 1974) y feministas (*Usted también podrá disfrutar de ella*, 1973), será verdaderamente Lidia Falcón (1935) la que se iniciará en un campo totalmente desértico, el teatro español desde una perspectiva feminista.

⁶⁴ Nómina no sólo de autores sino justamente de autoras. Fenómeno novedoso y extraordinario del que nos ocuparemos en otro apartado.

por la escena española, no se arriesgaba por el teatro más reciente y novedoso sino por títulos seguros y rentables.

Con el propósito de apostar por la cultura y poner al día el teatro español para que fuera parangonable con la escena europea, el nuevo gobierno progresista llevó a cabo unas medidas innovadoras que supusieron el aumento considerable de los presupuestos estatales para la escena.⁶⁵ Antes de dedicarnos a los contras de estas medidas, el principal éxito de esta apuesta fue el ascenso de espectadores que asistía al teatro atraídos por la calidad de técnica de representación comparable a lo que se ofrecía en Europa y por la presencia de autores desaparecidos en la escena de la posguerra. De esta manera, Valle-Inclán y García Lorca se convirtieron en símbolos escénicos y asiduos en buena parte de la programación de los teatros públicos, de Madrid y Barcelona, principalmente, de los ochenta. *Luces de bohemia*, *Comedias bárbaras*, *El público*, *Comedia sin título*, la trilogía de *Martes de Carnaval* e incluso textos menores como *El yermo de las almas*. «Daba igual», considera Oliva, «ante un clima de sacralización de autores y textos que deberían ser símbolos de la nueva España teatral. Tampoco importaba el que fueran dramaturgos de generaciones anteriores, dado el pasado político de estos autores, su coincidencia ideológica con los nuevos gestores, y la operación de rescate de la censura del franquismo que se hacía con ellos».⁶⁶

Debemos recordar que España se encontraba en proceso de incorporarse a la Comunidad Económica Europea, lo haría en 1986, por lo tanto, se debía mostrar un país moderno y sólido que en el teatro se traducía en la incorporación de prestigiosos dramaturgos no sólo nacionales sino extranjeros del pasado (Ibsen, Chejov, Becht...), cuyos textos mostraban poca innovación. Así, el teatro español de los ochenta ofrecía cada vez mayor

⁶⁵ Prioridad al sector público y reestructuración del Centro Dramático Nacional, creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico encargada de revisar el Siglo de Oro, reconversión del Centro Nacional de Documentación Teatral en órgano de difusión, subvenciones para el sector privado, política de ayudas y más espacio a festivales internacionales, entre otras novedades.

Los años de progreso que vivía la sociedad española ofrecían centros dramáticos con medios técnicos suficientes para ocuparse de renovación estética y llegaron a crear, incluso, un Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en el que se podía investigar nuevas formas teatrales, así como organizar cursos de formación, encuentros y publicaciones entre creadores jóvenes que se convertirían en la representación de la dramaturgia española finisecular: Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Ignacio del Moral, Juan Mayorga, Sara Molina, entre otros, fueron producto de este Centro, ubicado en la Sala Olimpia, construida en 1850 que sirvió primero de almacén de un mercado, después la transformaron en caballerizas, luego en cine de barrio y, finalmente, en cobijo de espectáculos que difícilmente programaban los empresarios teatrales. *Caricias*, de Sergi Belbel, fue la elegida para despedir el Centro, tras diez años de actividad. Así lo contaba el primer y último director del Centro: «La España de 1984 no es la del 94. La política cultural no ha tenido la evolución que soñábamos» [...]. «Espero que en el nuevo modelo se tengan en cuenta los lenguajes de riesgo». Sin embargo, ninguna institución ha corrido ese riesgo. El CNNTE desapareció y el CDN se ocupó de la Sala hasta su cierre definitivo en 1999 y la promoción de jóvenes dramaturgos se ha repartido en varios teatros (el Infanta Isabel y el Pavón). Ritama Muñoz-Rojas, «La sala Olimpia despide con un estreno una forma de hacer teatro», *El País*, (25 de mayo de 1994). [http://elpais.com/diario/1994/05/25/madrid/769865094_850215.html], consulta: 15/07/15.

⁶⁶ Oliva, *Teatro español del siglo XX*, op. cit., p. 258.

calidad, lógicamente, con títulos reconocidos para no correr riesgos y contando con la ayuda de las subvenciones estatales o autonómicas, o las dos, repartidas injustamente, favoreciendo al sector público, puesto que era la prioridad del gobierno. El espectador, culto y progresista, quedaba satisfecho y el teatro español quedaba convertido en un hecho cultural del Estado español a costa de producir un teatro que incrementó los costos, tanto o más que los presupuestos, produciendo una inflación que todavía padece. La otra consecuencia de esta situación fue la progresiva desaparición del autor como motor de producción escénica, de la que también nos ocuparemos más adelante.

Por otro lado, en los años finales de la dictadura, la experimentación en la escena española, prácticamente ausente en la censura, pero no nula, recordemos el teatro independiente de principios de los setenta, había orientado su producción dramática «hacia una búsqueda de la libre expresión rompiendo así con los tabúes morales y sociales y subiendo a escena temas y situaciones hasta entonces censurados: el cuerpo, la sexualidad, el mundo de las drogas, etc., pero tardando en inscribirse en una línea ideológica y estética más contemporánea».⁶⁷ No lo haría hasta la llegada del teatro fronterizo⁶⁸ con el que se consiguió «romper definitivamente los moldes antiguos, crear un nuevo paradigma y alinearse mediante una confrontación fecunda en los terrenos de la llamada creación posmoderna».⁶⁹

Al compás de los tiempos, la experimentación encontró en este gobierno progresista una oportunidad única para desarrollarse, aunque ya se había iniciado con los llamados teatros estables propuestos por el gobierno de la UCD.⁷⁰ El modelo a seguir era Europa, con la diferencia que, en lugar de situar la experimentación en espacios atípicos a los convencionales que necesitasen menos subvención como hizo Francia, Holanda o Bélgica, en España, se situaron las nuevas iniciativas en festivales internacionales, como el de Granada (1983) o el de Sitges (1987-1990), en los que se podía ver espectáculos totalmente diferentes. Con ellos se inicia el conocido teatro contemporáneo en nuestro país, que coquetea con distintos lenguajes escénicos (danza, música, elementos plásticos...). Concretamente, la

⁶⁷ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸ Fundado en 1977 por Sanchis Sinisterra con la intención de aniquilar el teatro burgués mediante una reflexión teórica y una creación experimental, tal y como pretendían los grandes nombres y obras que se encargaron de innovar el arte teatral español del siglo XX.

⁶⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁰ La idea de teatro estable, cuyo precedente era el teatro independiente, fue propuesta por el gobierno de Suárez, en 1978, siguiendo el modelo europeo. Se trata de compañías formadas por un colectivo dirigido por una cooperativa y controlado por la administración a través de subvenciones. Propuesta que ya se llevaba a cabo por el Teatre Lliure de Barcelona desde 1976. La idea puesta en práctica fracasó, exceptuando algunas empresas, la mayoría catalanas, como la mencionada del Teatre Lliure, Els Joglars, Els Comediantes, Dagoll-Dagom o La Cuadra, de Sevilla. Las diferencias económicas entre las distintas comunidades autónomas, la falta de colaboración entre la mayoría de éstas y el Estado fueron algunas de las causas que provocaron la desaparición de esta nueva forma de producción.

crítica señala el año 1983, en el que La Fura dels Baus estrena *Accions* y *Zotal*, como el inicio de la nueva experimentación escénica en España.⁷¹

Una última incorporación en el teatro español finisecular, poblada de distintas generaciones e intenciones, como vamos viendo, fue la de un grupo numeroso de autores, la última generación del siglo XX, cuyas expresiones dramáticas surgieron entre los 90 y el 2000. La mayoría de ellos nacidos en la década de los sesenta: Marisa Ares, Lluïsa Cunillé, Margarita Sánchez Roldán, Juan Mayorga, Laila Ripoll, Alfonso Pou, Ignacio García May, Antonio Onetti, Sergi Belbel Yolanda Pallín, Angélica Liddell, Itziar Pascual, etc., por citar a algunos.⁷² La crítica los bautizó como los alternativos por representar con frecuencia en salas pequeñas, aunque algunos de ellos, en la actualidad, estrenan con regularidad en espacios comerciales, no sólo en España sino en el extranjero. O, también, como la generación de los Bradomines, aunque no todos estuvieran conformes con esta etiqueta,⁷³ por obtener muchos de ellos el Premio Marqués de Bradomín convocado por en el Instituto de la Juventud entre 1986 y 1994.⁷⁴ Además del Bradomín, esta generación contó con numerosos premios de autoría joven que favorecieron la abundancia y difusión de sus textos.

⁷¹ Muchos de estos nuevos grupos, procedentes del teatro de la calle, vieron en la experimentación una oportunidad para dirigir su trabajo, ignorados por los críticos y la administración. Se sirvieron de distintas formas de expresión como la música, las artes plásticas y el performance y pusieron su atención en la técnica y el alcance expresivo y sensorial. Influenciados por el trabajo de Pina Baush o Bob Wilson, cambiaron su manera de relacionarse con el espectador, totalmente distinta al teatro institucional.

Para más información sobre la experimentación de la escena española de los ochenta y el teatro de calle, véase el capítulo que César Oliva le dedica titulado «La escena en la democracia», en *Teatro español del siglo XX*, *op. cit.* pp. 255-299.

⁷² Muchas críticas separan la generación de los nacidos en los cincuenta de los que han nacido en los sesenta. Nuestro estudio ni pretende hacer una enumeración ni mucho menos completa de los dramaturgos y dramaturgas de estas últimas generaciones, ni una panorámica detallada.

⁷³ Alberto Miralles se refería a esta generación con los siguientes términos: «Marginal», «Nuevo», «Fronterizo», «Garaje», «Cochera», «Underground», «Vanguardista», «De Alcantarilla», «Off Madrid o Barcelona», aunque más adecuada le parecía «Generación democrática de los ochenta» o, la ya nombrada, «Alternativa». Miralles, *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994, en Jerónimo López Mozo, «Chequeo al teatro español. Perspectivas», *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁴ Opina Oliva:

Este certamen, ideado por Jesús Cracio, supuso un espaldarazo definitivo a la aparición de jóvenes autores, de la misma manera que lo fue el Centro Nacional de Nuevas Tendencias, dirigido por Guillermo Heras, así como la mencionada actividad de las salas alternativas, coordinadas en un momento fundamental por Alfonso Pindado, y la celebración en Alicante, desde 1993, de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

Teatro español del siglo XX, *op. cit.*, p. 320.

1.2.1. Rasgos de la dramaturgia finisecular

Unos y otros, aunque vienen de diferentes generaciones con posiciones sociales y estéticas distintas, no privan a la escritura del compromiso, reconstruyen la realidad en clave realista o simbólica, con estructura aristotélica o distorsión vanguardista y presentan una preocupación común: la búsqueda de un lenguaje teatral que domine a otros de rango espectacular, que no significa que no se interesen por otros lenguajes escénicos. También se aprecia un regreso al lirismo y en la construcción dramática predominan dos tendencias, una de corte clásico y otra de corte cinematográfico.⁷⁵ Otras características que señala la crítica son la preferencia por expresarse en espacios únicos, teniendo en cuenta que, sobre todo los más jóvenes, se mueven básicamente en espacios no comerciales y, así, se evitan las complicaciones escenotécnicas. Proceden del teatro (como intérpretes, directores o gestores), se forman en cursos o seminarios, que dependen de Universidades, Ayuntamientos o entidades privadas, y les urge estrenar, pues la finalidad de la obra es más el estreno que la publicación. Esto no significa que descuiden la escritura, simplemente que sienten la necesidad del estreno como reafirmación de su trabajo, un estreno que no necesariamente se hace en la capital. Es por ello que muchas veces dirigen sus propios textos. La soledad, violencia, las drogas, la falta de comunicación, la xenofobia, los desencuentros, la marginalidad... suelen ser una temática recurrente en sus textos.⁷⁶ Liberados de la censura, sus dramaturgias disfrutan de total libertad para inventar, trastocar, extender... las nociones de tiempo y espacio, así como, reducir las historias y sus acciones.

La estructura alejada de la aristotélica y su escritura en verso libre de Heiner Müller, el realismo sucio de David Mamet y la presencia de la marginalidad en los textos de Bernard-Marie Koltès, además de, Botho Strauss, Sam Sheppard, Franz Xaver Kroetz y Michel Vinaver, la danza-teatro de Pina Baush, la performance de Jean Fabre, la creación de Arianne Mnouchkine son algunas de las influencias más notorias de esta última generación.⁷⁷

Y en cuanto a innovación se refiere en la escena de esta época, siguiendo la trayectoria del siglo XX, continúa siendo minoritaria con respecto a las otras producciones y sus propuestas rara vez salen de la sala alternativa, no obstante, la nueva vanguardia aporta un teatro heterogéneo que bebe mucho de las corrientes estéticas del exterior. Destacan en este campo, el trabajo de Belbel, que aprovecha la combinación de la danza y el teatro en sus

⁷⁵ Manuel Gómez García, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de autores, 1996, p. 126.

⁷⁶ *Ídem.*

⁷⁷ Oliva, «El teatro español de fin de siglo», en *Teatro español del siglo XX, op. cit.*, p. 322.

creaciones, como también lo hacen Carlos Marquerie o Esteve Grasset; o el de Rodrigo García que les da un trato diferente al tradicional a sus intérpretes, por citar algunas muestras.

En suma, concluye Serrano: «Estos jóvenes escritores de las postrimerías del siglo XX vuelven la mirada a los procedimientos de aquellos que con sus innovaciones abrieron el siglo en la etapa de las vanguardias y cultivan la irracionalidad poética que llegó de la mano del surrealismo y posteriormente, del absurdo».⁷⁸

1.3. Crisis de la escena española

Llegando a finales de los noventa, encontramos una preocupante situación del teatro español y occidental, así como lo explica Oliva: «Se advierte el alarmante descenso de la consideración del teatro como bien artístico y público de todo un país, espejo de referencia, lugar de encuentro de las gentes. Comedias y dramas parecen haber dejado paso a otras formas de expresión que han ganado la batalla por el mercado del ocio».⁷⁹ El crítico se refiere, en primer lugar, al cine, seguido del deporte, la televisión y espectáculos en los que se une la música con modernas tecnologías. En España, además de lo anterior, se señala, también, «la inversión de funciones que el Estado había producido en el empresariado. Si durante todo un siglo fue el sector privado el que había realizado la mayoría de los espectáculos teatrales, en la última década del siglo es el público quien se encarga de ello».⁸⁰ Y no sólo se encarga el gobierno central, sino también el autonómico. De los 325 millones de pesetas que el Estado le dedicó al teatro en 1978 se pasó a 3.000 millones en 1990. De los 200 millones que gastaban los dos teatros nacionales en 1980, ambos situados en Madrid, se llegó a 5.000 millones en 1992, en los 18 espacios públicos de toda España.⁸¹ La exagerada inversión no correspondía con la recaudación por parte de los espectadores que trajo, como consecuencia, el cierre continuo de teatros. Para que nos hagamos una idea de las preferencias poco comprometidas o experimentales de los espectadores españoles de los noventa, en la temporada 93/94, la obra más vista fue *Los miserables*, en el teatro Nuevo Apolo, concretamente tuvo 223.550 espectadores, frente a los teatros públicos que alcanzaron en toda la temporada 92.310 en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en el Comedia,

⁷⁸ Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 23.

⁷⁹ Oliva, «El teatro español de fin de siglo», en *Teatro español del siglo XX*, op. cit., p. 301.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁸¹ Recordemos que el gobierno de UCD en 1978 sustituyó los teatros nacionales por un Centro Dramático Nacional con más de una sede y único director y ofreció la posibilidad que las comunidades autónomas crearan instituciones semejantes apoyadas tanto por el gobierno central como por el autonómico.

92.310, en el Centro Dramático Nacional, 69.687 y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 8.333.⁸²

Con la llegada del Partido Popular al poder (1996) se inició un proceso de regeneración del teatro español que se encontraba en una situación delicada principalmente a causa de una mala gestión por parte del anterior gobierno. Los estudiosos señalaban cuatro causas principales: la distribución de los recursos por parte del Estado, una escasa atención a las minorías, ignorar el valor didáctico de la escena, y la necesidad de obtener frutos a corto plazo en forma de grandes espectáculos que tuvieran el marchamo de europeos. Pero las nuevas propuestas del PP, que se centraron en la ley de la oferta y la demanda, modificando la ley de mecenazgo y haciendo objetivas y justas las subvenciones, llevadas a la práctica se distanciaban, como ocurrió con los socialistas, de la teoría.

La subordinación al Estado de todos los niveles de producción afectó, inevitablemente, a la tradicional independencia de los artistas, como reflejó la escena vacía de contenido crítico del teatro español finisecular. Justamente como declara Oliva: «En esta lucha por la primacía de la producción, el principal damnificado de esta situación es sin duda el autor. El autor español contemporáneo, cuya pérdida de consideración social es verdaderamente significativa. No hay más que apreciar la evolución de los más destacados dramaturgos de finales de siglo».⁸³

También se pronunció al respecto Jerónimo López Mozo en 1997: «Es menos arriesgado adquirir los derechos de un éxito mundial que comprometerse en el estreno de una obra desconocida de un autor español. Aquella es una apuesta segura, aunque no siempre rinde los beneficios esperados -los públicos no son iguales en todas partes-, y ésta les parece una lotería que como juego de azar que es, toca pocas veces».⁸⁴ El dramaturgo gerundense aprovechó la ocasión para señalar actrices, directores y empresarios que mostraban su desprecio hacia los autores españoles y se inclinaban por autores extranjeros contemporáneos o de hace cien años, como era el caso del director-empresario Ángel García Moreno y las actrices Amparo Vega y Julita Serrano y señalaba su disgusto, en especial, con el director Mauro Armíño que llegó a decir, «en un desafortunado artículo, que no se le sometiera (al Centro Dramático Nacional) al castigo de tener que soportar la murga de los pasos, Alonsos de Santos, Bueros, Moncadas, Matillas, Medieros y toda la caterva de cómicos de regional

⁸² Oliva, *Teatro español del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 301-308.

⁸³ *Ibíd.*, p. 307.

⁸⁴ Jerónimo López Mozo, «Los autores españoles y el teatro de importación», *Abc*, (17 de octubre de 1997). [<http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H>], consulta: el 12/07/15.

preferente».⁸⁵ Volverá el escritor a insistir sobre los detractores del texto español contemporáneo con motivo del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en el que presenta un chequeo de nuestro teatro y señala, en este caso, el rechazo a dramaturgos españoles vivos que Nuria Espert admitió en una entrevista realizada en 1984.⁸⁶ Así bien, entre la desconfianza de unos y de otros, la presencia de autores españoles vivos en los escenarios del país supuso una extrañeza.

Ante tal ignorancia, en 1991 se crea la Asociación de Autores de Teatro para reivindicar la existencia de autores y autoras actuales y promover su visibilidad en los escenarios españoles. El objetivo era, nos explica nuevamente López Mozo: «Tener acceso a ellos, con más derecho cuando se trataba de teatros públicos, y de que, tal acceso se produjera en condiciones dignas».⁸⁷ Y recalca: «Existir, existimos. Ciento setenta asociados dan fe de ellos».⁸⁸ Otros, para combatir esa situación en la sombra, se animaron a crear su propia compañía como Francisco Nieva (Francisco Nieva), Ernesto Caballero (Producciones Marginales), o su propia productora como es el caso de José Luis Alonso de Santos (Pentación, S.A., equipo integrado, además, por Gerardo Maya, Rafael Álvarez «El Brujo», Jesús Cimarro y Tato Cabal) y Paloma Pedrero (con su compañía Teatro del Alma gestionada por Elmuro Producciones Teatrales, creada por Roberto Muro). Con ellos, también, se consolidaron los talleres de escritura teatral y los estudios de dramaturgia en escuela oficiales de arte dramático. Práctica poco desarrollada anteriormente que facilitó «puentes entre los autores consagrados y los noveles».⁸⁹

A pesar de esta situación inestable, como decíamos, el panorama de la escena de los noventa seguía contemplando a los autores de la comedia burguesa⁹⁰ y a los que su poética se ajustaba al gusto del público (Josep Maria Benet i Jonet, José Sanchis Sinisterra y José Luis

⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁶ En una entrevista realizada por Moisés Pérez Coterillo en la que se le preguntaba a la actriz el motivo por el que no se interesaba por textos de dramaturgos vivos, exceptuando a Genet y a Espriu. «Nuria Espert: Víctor García mereció la palabra genio», *El Público*, 14, (noviembre 1984), en López Mozo, «Chequeo al teatro español. Perspectivas», *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, op. cit.*, p. 56.

⁸⁷ López Mozo, «Los autores españoles y el teatro de importación», *op. cit.*

⁸⁸ *Ídem.*

⁸⁹ López Mozo, «Chequeo al teatro español. Perspectivas», *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, op. cit.*, p. 59.

⁹⁰ Aunque el teatro más convencional sufrió de igual manera el paso de los años y sus cambios, y si en los años cincuenta se diferenciaba el grupo de Pemán del de Buero, y en los años de transición continuaba la división entre la línea de Alonso Millán y la de Francisco Nieva, a finales de siglo los límites entre ambas tendencias dejaron de marcarse. «Tan próximo estaba a ese público habitual de teatros comerciales *Cristal de bohemia*, de Ana Diosdado, como *Mariposas negras*, de Jaime Salom, el Premio Lope de Vega, *Picosparto's*, de Javier García-Mauriño, *Hora de visita*, de Alonso de Santos, *El niño de Belén*, de Martínez Mediero, o *Los bellos durmientes*, de Antonio Gala, todas ellas estrenadas en 1994». Oliva, *Teatro español del siglo XX, op. cit.*, p. 318.

Alonso de Santos), que forman parte de un grupo, no demasiado amplio, que estrenaba con regularidad. Junto a otros que se mantuvieron en las carteleras como Miralles, Cabal y Amestoy, estrenados de manera esporádica en producciones comerciales, pero también en teatros estables y alternativos y por grupos formados por las generaciones siguientes, los de la democracia, la mayoría estudiantes. Y, por último, las generaciones demócratas, la de los 80 y la de los 90. Un numeroso grupo de dramaturgas y dramaturgos que sobrevivieron aunque no lo hicieran en los escenarios comerciales. La mayoría de ellos, sobre todo los jóvenes, se circunscribieron en las llamadas salas alternativas que se mantienen de manera admirable y atraen a nuevos espectadores en la actualidad. Otros abandonaron la profesión e ingresaron en profesiones próximas a la creación teatral, como guionistas. Merece la pena detenernos en una de las consecuencias más enriquecedoras que ha producido la invisibilidad del autor en la producción escénica, aunque suene absurdo.

1.3.1. Las salas alternativas

Los noventa supusieron la consolidación de un movimiento, comentado ya, iniciado a mediados de los ochenta por varias compañías que alejadas de la escena comercial se dirigían a un público reducido pero comprometido. Con él nacían salas emblemáticas como la Cuarta Pared, la Triángulo y la barcelonesa Beckett y el concepto de sala alternativa. Las salas alternativas se dedicaron a representar los textos de autores que no encontraban un hueco en los escenarios habituales y que no eran la preferencia de un espectador que se decantaba por textos conocidos, pero no contemporáneos; ausentes de experimentación o compromiso social; o bien, dramaturgias extranjeras.

Estas salas, que no son sino el reciclaje de los espacios inestables que utilizaban la estética de furgoneta, como nombraban a la composición teatral del teatro independiente de los setenta, son unos de los frutos más admirables del teatro de fin de siglo. Su origen lo encontramos en el *off-Broadway* neoyorquino de los años cincuenta. Se trataba de una serie de locales en los que se refugiaba un arte alejado de las luces de neón de la Gran Manzana. Dos décadas después subieron los precios del exitoso *off-Broadway* y los alternativos crearon el *off-off-Broadway* en salas aún más pequeñas ubicadas en la periferia. Sin embargo, fueron los artistas latinoamericanos, especialmente los argentinos a causa de la dictadura militar (1976-1983), los que trajeron el nuevo modelo a la capital⁹¹ y a Barcelona, centros de

⁹¹ En un interesante artículo relacionado con las salas alternativas Javier Molina nos cuenta:

realización teatral más importantes del Estado, y de ahí a la escena periférica. En la actualidad destacan la Cuarta Pared, La casa de la portera, el Montacargas, la sala Triángulo, La Usina, Microteatro por dinero, La escalera de Jacob, las Naves del Español..., por nombrar algunas, en Madrid,⁹² y, en Barcelona, la ya nombrada Sala Beckett, el Antic teatre, la sala Muntaner, la Seca-Espai Brossa, el Versus teatre, la Flyhard, el teatre del Raval y el Tarantana.⁹³

Respaldadas por el nuevo Reglamento de Policía de Espectáculos Públicos (1982) que modifica los accesos a los locales y las relaciones entre actor y espectador, aparecen espacios tan variados como garajes, edificios en ruinas, sótanos, salones, centros culturales y espacios abiertos ocasionalmente en verano para la nueva escena. Al ser espacios reducidos con pequeños aforos, ideales para equipos de trabajo pequeños con pocos personajes, presentan espectáculos invisibles en escena comercial tanto por el texto como por la puesta en escena. Otro rasgo característicos de estas salas es que no tienen rentabilidad económica. Así pues, resulta imprescindible el apoyo por parte de las administraciones, que varía según el tipo de subvención que reciben.

Estos «laboratorio[s] lleno[s] de futuro»,⁹⁴ en palabras de José María Pou, se encuentran en auge con la llegada de la reciente crisis española (2008-actualidad). El cese de muchas ayudas institucionales y más aún con la subida del IVA al 21%, decretada por el Gobierno en septiembre de 2012, han empujado la creación de microespacios constituidos como asociaciones culturales con propuestas artísticas más atrevidas. «El *off-off* español ha llegado para quedarse. Aunque nadie se está haciendo rico en el camino, la respuesta del público está logrando mantener los puestos de trabajo. Y en estos tiempos, eso es una gran noticia». Para algunos, son «una respuesta espontánea a un exceso de *establishment*»,

Si atendemos a las confidencias de los teatreros más curtidos, Madrid siempre fue el vivero de la escena nacional y hoy no ha dejado de serlo. Su poder telúrico tiende a concentrar un influjo cultural que se repite a lo largo del tiempo. Ya en el Siglo de Oro, algunos de los mayores genios de la historia, como Cervantes, Lope, Góngora y Quevedo, convivieron en unas pocas calles. Lorca, Alberti y Miguel Hernández hicieron de las suyas en el Madrid de preguerra. El arte más vanguardista volvió a ponerse de acuerdo desde los años previos a la movida. Y hoy, en plena crisis, parece brotar de las cenizas en pequeños espacios que ejercen un gran poder de atracción. Uno de los veteranos del teatro español, el actor y director José María Pou, no ahorra elogios para definir el fenómeno: «Estas salas son un semillero fantástico para los creadores».

Javier Molina «Milagro teatral en pequeño formato», *El País*, (7 de mayo de 2013). [http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html], consulta: 15/07/15.

⁹² Cristina Sánchez, «Diez salas alternativas en Madrid», *Abc*, (14 de septiembre de 2013). [http://www.abc.es/local-madrid/20130914/abci-diez-salas-teatro-alternativas-201309101720_7.html], consulta: 15/07/15.

⁹³ «De cultura», *Fulls de Cultura Estadística d'arts escèniques. Sales de teatre, dansa i circ*, Gabinet Tècnic, nº 16, (Març 2015). [<http://cultura.gencat.cat/dadesculturals>], consulta: 05/05/15.

⁹⁴ Javier Molina «Milagro teatral en pequeño formato», *op. cit.*

comenta el dramaturgo Félix Sabroso, para otros, en contraste, recuerdan el reciente cierre de salas míticas, como la Ítaca, el Albéniz, la Tis o la Espada de Madera.⁹⁵

1.3.2. El teatro breve

Otro fruto que ha dado el contexto en el que se ubica nuestro estudio teatral es la aparición del teatro breve que conjuga a la perfección con estas salas alternativas. El teatro breve en la escritura dramática de estos últimos años aparece en sintonía con el ritmo acelerado de la vida de las sociedades posmodernas, aunque ya en 1909 Jacinto Benavente expresó: «La vida social moderna es incompatible con los espectáculos de larga duración... El asunto más interesante de cualquier obra dramática cabe en un solo acto».⁹⁶ Lo cierto es que las obras teatrales de tres actos han desaparecido prácticamente, y salvo algunos, dramaturgas y dramaturgos, especialmente los jóvenes, escogen un solo acto para sus textos. «Este gusto por lo inmediato tiene claras ventajas para una antología: el lector tiene acceso a mayor variedad y puede leer una obra entera de un tirón»,⁹⁷ la opinión es de la crítica estadounidense, Patricia W. O'Connor.

En 2004 aparece un llamativo⁹⁸ estudio titulado *Teatro breve entre dos siglos*,⁹⁹ realizado por Virtudes Serrano. La idea, surgida durante el Foro de Debate «El teatro español ante el siglo XXI», que tuvo lugar en Valladolid en febrero de 2001, era dar a conocer otras

⁹⁵ *Ídem*.

⁹⁶ En O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, op. cit., p. 28.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 28 y 29.

⁹⁸ Por el contenido justo y equitativo que el estudio ofrece y que la investigadora comparte con nosotros a continuación:

Y aunque es cierto que gran parte de mi labor de investigadora la he dedicado al descubrimiento, difusión y análisis de la obra de las autoras y, sobre todo, de las que han desarrollado y desarrollan su labor en los siglos XX y XXI, también lo es hoy que la distinción por sexo, en lo que se refiere a lugar de la escritura dramática femenina en el panorama general de la dramaturgia de este país, necesita, por fortuna, cada vez menos excepcionalidad, por encontrarse en el ámbito del libro y de las puestas en escena bastante pareja a la de los dramaturgos. Así lo entendí cuando en 2004 publiqué en la editorial Cátedra la antología de *Teatro breve entre dos siglos*, [...] entonces, sin dificultad alguna, pude incorporar parecido número de textos de una y otra mano y no hube de salvar más escollos para la equidad que los que derivaban de que unas y otros tuviesen una pieza adecuada o quisieran publicarla en aquel momento, situación muy distante de la que yo misma experimenté a finales de los ochenta, cuando el teatro escrito por mujeres había que buscarlo en las catacumbas.

Virtudes Serrano, «Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2011, pp. 193 y 194.

⁹⁹ Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit.

dramaturgias de autoras y autores que han experimentado el cambio de siglo. Indistintamente de la generación, del estilo personal y de la estética a la que pertenecen, los textos que presenta la antología son un reflejo de su sociedad y de sus preocupaciones individuales. Parece ser que «el teatro sigue cumpliendo en este siglo la misión testimonial que desde antaño tenía encomendada: ser espejo de vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno».¹⁰⁰ Asimismo, les une un mismo sentimiento de desencanto iniciado con la llegada de la democracia española. Nos explica Serrano:

El panorama de la autoría teatral se ve unificado por la desatención y lo alarmante, contemplado en el presente, es que la situación no dista mucho de la que se puede analizar hoy, veinte años más tarde. Las dramaturgas y dramaturgos actuales, salvo casos de excepción, tampoco tienen el deseable contacto habitual con el público a través de sus espectáculos y las ediciones de sus textos no reciben, en general, la atención crítica con que son significados los demás géneros, por lo que casi todos los nombres parecen nuevos.¹⁰¹

Los textos seleccionados representan la dramaturgia que se inicia entre 1964 y 1970, la de comienzos de los 80 y, una tercera, la surgida entre los 90 y el 2000. La elección de los veintidós textos, que ha dependido de la voluntad de sus creadores, sigue este orden: *La falsa muerte de Jaro el Negro*, de Fernando Martín Iniesta; *El volcán de la pena escupe llanto*, de Alberto Miralles; *Puerta metálica con violín (Un escenario para Antoni Tàpies)*, de Jerónimo López Mozo; *Ultimar detalles*, de Carmen Resino; *La imagen del espejo*, de Ana Diosdado; *Danza de la última pirámide*, de Jesús Campos; *Breve encuentro*, de José Luis Alonso de Santos; *La puerta*, de José Sanchis Sinisterra; *El seguidor lo sabe (Documento escénico)*, de Ignacio Amestoy; *¿Tengo razón o no?*, de Concha Romero; *Sonia*, de Pilar Pombo; *Solo para Paquita (estimulante, amargo, necesario)*, de Ernesto Caballero; *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)*, de Paloma Pedrero; *La puñalá*, de Antonio Onetti; *Últimos golpes de Butch Cassidy*, de Ignacio García May; *El buen vecino*, de Juan Mayorga; *La persistencia de la imagen*, de Raúl Hernández Garrido; *Varadas*, de Itziar Pascual; *El día más feliz de nuestra vida*, de Laila Ripoll; y *Su tabaco, gracias*, de Diana de Paco Serrano.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 13.

Para ampliar la información sobre la desatención de las dramaturgas y dramaturgos contemporáneos véase: Klaus Pörtl (ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro español*, Tübinga, Niemeyer, 1986; José María Rodríguez Méndez, «El teatro español en los años 80: una década conflictiva», en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, 1988, pp. 115-123, y *Los despojos del teatro*, Madrid, La Avispa, 1993; John P. Gabriele y Candyce Leonard (eds.), *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996; y Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias*, I y II, Berlín, Tranvía-Walter Frey, 2000 y 2002.

Podríamos añadir nuevos nombres a esta selección puesto que la nómina de autoras y autores aumenta día a día a pesar de las dificultades, gracias a los escenarios alternativos, las publicaciones teatrales¹⁰² y el interés por parte de la crítica.¹⁰³ Con respecto a las autoras, opinaba Serrano en 2004: «El único reducto que las diferencia ya de sus compañeros de viaje es la existencia del Premio María Teresa León para autoras dramáticas, que tuvo su primera convocatoria en 1994».¹⁰⁴ Pero conseguir esa neutralidad, no fue pan comido. De ellas hablaremos a continuación, pues su incorporación en la escena democrática española resulta «un aspecto muy digno de tener en cuenta»,¹⁰⁵ en palabras de Serrano, y queremos ofrecerles un espacio único, el mismo del que estuvieron privadas durante tanto tiempo.

¹⁰² Los Premios Marqués de Bradomín (1984) ofrecidos por el Instituto de la Juventud; los Premios Calderón publicados en la revista *Primer Acto* y, desde el 2000, en volúmenes independientes del Centro de Documentación Teatral; los Premios Tirso de Molina de los que se encarga el Instituto de Cooperación Iberoamericana; los Premios María Teresa León incluidos en la serie de textos de la Asociación de Directores de Escena, etc. También existen colecciones que se encargan del texto dramático actual (las de la SGAE; las de la AAT;...) así como editoriales (Cátedra; Castalia; Fundamentos,...).

¹⁰³ Las ya citadas revistas *Primer Acto*, *Estreno*, *Gestos*, *Escena* y *Acotaciones* son las principales revistas teatrales del país y del extranjero que publican textos contemporáneos y estudios sobre ellos y sus dramaturgos. Además de las publicaciones de las Universidades que dedican colecciones de los trabajos realizados por los alumnos de Dramaturgia, sobre todo los de la RESAD; las numerosas ponencias presentadas en distintos Congresos nacionales e internacionales por especialistas de la escena española contemporánea; así como estudios doctorales o de Máster.

¹⁰⁴ Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit., p. 24. El Premio María Teresa León (1994-2007), concedido por la Asociación de Directoras de Escena junto con el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, fue un premio de alcance internacional que en más de una ocasión lo obtuvieron autoras iberoamericanas.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 18.

2. DRAMATURGIA FEMENINA ENTRE DOS SIGLOS¹⁰⁶

2.1. ¿Un teatro conquistado?

Una cuestión más circunstancial, pero que define de manera rotunda el grado de libertad y amplitud con que se acomete esta escritura escénica, es la abundante presencia de mujeres en el oficio. No es la primera vez que sucede en la historia del teatro español, pero sí cuando lo hace de manera más evidente. La mujer llega a la escritura teatral cuando los escenarios comenzaron a reclamar temas que, por su minuciosidad o discreto nivel crítico, son aptos para desarrollos más intimistas. Ello, unido al deseo de afirmar un papel hasta el momento extraño a su campo de acción, hizo que aparecieran numerosos textos creados por mujeres. El éxito de algunas de ellas, como María Manuela Reina o Paloma Pedrero, junto con incuestionable referente de generaciones anteriores que supone Ana Diosdado, ha animado a muchas otras a tentar la redacción de obras teatrales. De manera que los noventa sirvieron para normalizar el desembarco de autoras en el fenómeno de la escritura teatral.¹⁰⁷

Con estas palabras el reconocido crítico teatral César Oliva mencionaba, en 2003, el «renacer»¹⁰⁸ de la escritura dramática de autoría femenina en los ochenta. Este resurgir suponía la incorporación de la mujer en el teatro español cuya presencia había estado prácticamente ausente «a lo largo de cinco siglos de teatro español documentado».¹⁰⁹

Valeria Maria Rita Lo Porto, en su provecho estudio acerca de las *Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Abc de Madrid (1990)*,¹¹⁰ señala como «la imposibilidad de la mujer de relacionarse con el teatro, aunque sólo como espectadoras, tiene sus raíces en una ley árabe vigente en la España musulmana que prohibía la presencia de las mujeres en los espectáculos teatrales. Las multas por haber violado este veto solían ser muy altas y por esta razón, [estaban] obligadas a seguir la tradición de la reclusión».¹¹¹ Y hasta bien entrado el siglo XX, las mujeres continuaron evitando ese espacio, como muchos otros públicos, siempre masculinos. Otra causa sociológica que explicaba la ausencia de voces femeninas en el teatro era el nivel de analfabetismo mayor en la población femenina que en la

¹⁰⁶ Haciéndole un guiño a la investigadora Virtudes Serrano.

¹⁰⁷ Oliva, *Teatro español del siglo XX*, op. cit., pp. 321 y 322.

¹⁰⁸ Así es como denomina Serrano a este fenómeno puesto que la presencia femenina en la autoría teatral no es una novedad de las últimas décadas del siglo XX, tal y como demuestra Manuel Serrano Sanz en 1903 cuando presenta *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833* (Madrid, Atlas, 1975), catalogando a más de una treintena de autoras teatrales.

¹⁰⁹ Patricia O'Connor, «Prólogo», en Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren...*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1987, p. 14. A propósito de la palabra «dramaturga» observa la crítica estadounidense: «La infrecuencia del vocablo se debe, naturalmente, a la infrecuencia del fenómeno que representa. Pero Roma no se hizo en un día. Los hombres tardarán en quitarse las cadenas de los cuarenta años de dictadura y las mujeres tendrán además que superar los muchos siglos de represión». *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁰ *Signa*, 21, UNED, 2012, pp. 369-393.

[file:///C:/Users/sand%20C3%ADa/Downloads/DialnetPuestasEnEscenaDeObrasDeDramaturgasEnLaCarteleraDe-3831778.pdf], consulta: 10/06/15.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 370.

masculina; y una tercera, señalada por los historiadores, era la falta de modelos a seguir.¹¹² No obstante, de todos los factores, el de mayor peso, o el principio de los otros, era el interés por parte de la sociedad patriarcal de conservar su dominio.¹¹³

Y aun así, gracias a recientes trabajos,¹¹⁴ conocemos presencia femenina en la escena española de la época moderna, y no sólo como actrices, sino como dramaturgas, aunque las antologías de la época pasada muestren lo contrario. Las que se atrevieron a habitar ese espacio vedado, les tocó luchar, lógicamente, contra barreras invisibles, tal y como lo señala Cristóbal de Castro, crítico teatral del siglo XX:

Los hombres de teatro, empresarios, autores, actores consideran a las autoras como «sexu sequor». Pese a todas las conquistas sociales, políticas, económicas del feminismo, ellos persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria, mas, como autora, la rechazan.¹¹⁵

En los años siguientes, pertenecientes a la dictadura, la situación no mejoró, al contrario, la mujer española perdió la mayoría de los derechos que le otorgaba la Constitución republicana. Con el franquismo se renueva el concepto de *La perfecta casada*,¹¹⁶ lectura común hasta la década de los sesenta que exalta valores en la mujer como la modestia, el sacrificio, la devoción y la subordinación al varón. Se restablece el Código Civil de 1889, que entre otras, se fijaba la mayoría de edad femenina en los 25 años y prohibía a las mujeres trabajar sin consentimiento de su marido, tener pasaporte, abrir una cuenta bancaria, administrar bienes, disponer de los ingresos de su trabajo y suscribir un contrato. Al mismo tiempo, el matrimonio civil, el divorcio, los anticonceptivos y el aborto

¹¹² La crítica María-José Ragué-Arias recalca dicha ausencia: «El trabajo artístico se nutre en la tradición y la mujer carece de modelos a seguir». «Nuevas tendencias escénicas y las dramaturgas», p. 2, en Wendy-Llyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 4.

¹¹³ Para ampliar la información pueden acudir al libro de Wendy-Llyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, citado en la anterior nota.

¹¹⁴ Publicados la mayoría en la serie Literatura Dramática Iberoamericana de la ADE, como resultado de la colaboración entre el Instituto de la Mujer del Ministerio de Trabajo y Asuntos sociales y la Asociación de Directoras de Escena.

¹¹⁵ Cristóbal de Castro, *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*, Madrid, Aguilar, 1934, p. 10, en Valeria Maria Rita Lo Porto, *Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Abc de Madrid (1990)*, *op.cit.*, p. 370.

¹¹⁶ La mujer virtuosa y digna de admiración es callada y amante del hogar, no pone en peligro su inocencia y su fama a través del contacto con el mundo, y dedica todas sus energías a la casa, de la que hace un refugio para todos. Y pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores ni de fuerzas que son menester para la guerra y el campo, midáanse con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola.

Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 166.

quedaban totalmente prohibidos, fomentando, así, una política natalista, por lo que el papel de la mujer quedó reducido exclusivamente al ámbito doméstico y a la procreación.¹¹⁷

Habrá que esperar la llegada del régimen democrático para liberar a la mujer española y, entre muchas necesidades, rescatar las voces femeninas que la historia española había silenciado y dar voz a las que todavía tenían mucho que decir. Nada más y nada menos que 311 voces (son inventariadas sólo en el período 1975-2000, nos advierte Itziar Pascual):¹¹⁸

La escritura femenina se impuso poco a poco como un acto militante que pretendía reconfigurar profundamente las condiciones de la herencia cultural, la educación y los modelos identitarios. Varias mujeres aparecen entonces en el ámbito de la escritura dramática, las cuales se apoderan progresivamente de temas relacionados con la actualidad política o la historia trágica de España y proponen sustancialmente obras que plantean una revisión del pasado a través de la mirada femenina.¹¹⁹

El nuevo y esperado régimen ofreció un escenario libre: la calle para que la tomaran y, estimuladas por colectivos feministas, exigieran igualdad legal. Fueron muchos los aspectos que abordaron las feministas españolas de la «segunda generación»,¹²⁰ en el terreno de lo conceptual se acuñó el término «sororidad» para designar una nueva forma de relacionarse entre las mujeres que impulsó el desarrollo de un modelo relacional, siguiendo los modelos de las vecinas europeas. Así es como nacieron numerosas redes alternativas de apoyo mutuo como clínicas, asesorías jurídicas, cooperativas, grupos teatrales, librerías y un largo etcétera.

El teatro, reflejando esa sociedad cambiante, se llenó de profesionales cuyo desempeño había estado reservado exclusivamente al hombre: dramaturgas, directoras, productoras, iluminadoras y maquinistas que reivindicaron las mismas condiciones laborales que sus compañeros de oficio. No obstante, el proceso de incorporación femenina fue tan

¹¹⁷«15J, 30 años de democracia en España», *El Mundo*, documento sin firmar ni fechar. [http://www.elmundo.es/especiales/2007/06/espana/30aniversario_democracia/sociedad], consulta: 5/05/15.

¹¹⁸ Wendy-Llyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, op. cit., p. 12.

¹¹⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 31.

¹²⁰ Apelativo para distinguirlo del feminismo de la primera generación, acontecido a principios del siglo XX. Para ampliar la información sobre el tema acudir a: Pilar Folguera, «De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988», en Pilar Folguera, *El feminismo en España: Dos siglos de Historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias/Siglo XXI, 1988; Lidia Falcón, *Mujer y poder político. Fundamentos de la crisis de objetivos e ideología del Movimiento Feminista*, Vindicación Feminista Publicaciones, Madrid, 1992; Elena Grau, «De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado Español. 1965-1990», en *Historia de las Mujeres. Siglo XX*, Vol. V, Madrid, Taurus, 1993; M^a Ángeles Larumbe, *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002 y *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

lento como el proceso de emancipación de una sociedad tanto tiempo paralizada.¹²¹ Como nos explica Serrano: «Sus voces, aún titubeantes, se publicaron en 1984 en la revista norteamericana *Estreno*» bajo el título: «¿Quiénes son las dramaturgas contemporáneas y qué han escrito?». ¹²² Y «a partir de ahí, consigu[iero]n ocupar un espacio en el ámbito general del último teatro español». ¹²³ No sin esfuerzo, evidentemente, mostrando su trabajo, mediante la edición y el montaje de sus obras, dirigidas en ocasiones por ellas mismas y haciéndose oír en las publicaciones especializadas en teatro. ¹²⁴

Ese ambiente renovador implantó un sistema de «discriminación positiva»¹²⁵ que excluía a sus colegas masculinos de ciertos espacios de análisis y de producción dramática. Así es como nacieron varias asociaciones cuyo objetivo principal era favorecer el acceso de las mujeres al mercado teatral.¹²⁶ Un ejemplo claro fue la Asociación de Dramaturgas formada en 1986,¹²⁷ integrada por Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Concha Romero, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano y Paloma Pedrero, un grupo que aunque era heterogéneo en cuanto a la edad, temas abordados y estética, coincidía en las mismas necesidades. La presidenta de la Asociación, Carmen Resino, compartía de esta manera el propósito del

¹²¹ Tan sólo hay que hojear el estudio que le dedica César Oliva al teatro de fin de siglo, en 2003, donde apenas nombra el trabajo de Paloma Pedrero, Manuela Reina, Marisa Ares, Sara Molina y Lluïsa Cunillé, frente a una considerable lista de autoría masculina: Roberto Vidal Bolaño, Esteve Grasset, Alfonso Zurro, Luis Araujo, Ernesto Caballero, Antón Reixa, Eduardo Galán, Josep Pere Peyró, Xabi Puerta, José Ramón Fernández, Antonio Onetti, Leopoldo Alas, Sergi Belbel, Chema Cardeña, Antonio Álamo, Rodrigo García, Carles Alberola, Raúl Hernández Garrido, Francisco Sanguino, Alfonso Plou, Juan Mayorga, Ignacio García May, Maxi Rodríguez y Paco Zardoso. Puede consultarse en Oliva, *Teatro español del siglo XX*, *op. cit.*, en particular las páginas 326-329.

¹²² O'Connor, *Estreno*, X, 2, (1984), pp. 9-12. *La balada de la cárcel de Circe*, de Elena Cánovas; *Todo por un duro* y *Tras los cristales*, de Antonia Bueno; *Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero; *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino; y *Los galeotes*, de Elena Cánovas pueblan el monográfico.

¹²³ Virtudes Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁴ Serrano, «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, CLXXVII, (Marzo-Abril 2004), p. 562.

¹²⁵ Véase la nota a pie de página número 3 del presente trabajo.

¹²⁶ Nos recuerda Garnier: «No es una innovación propia de la comunidad de las dramaturgas de la era postfranquista. Ya en los años 20, habían surgido en España varias asociaciones, residencias, sindicatos de mujeres, reconocidos por algunos, como focos de innovación cultural y literaria (pensemos en la Residencia de Señoritas, fundada en 1915, o en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, etc.)». *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁷ Siendo la primera de las muchas Asociaciones Teatrales de Mujeres en España, entre las que destacan: La Asociación de Mujeres en las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), *Marías Guerreras*, la Asociación *Sonámbulas* de Alicante, *Proyecto Vaca* y *Margaritas* de Barcelona, *Federicas* de Granada, AMAEM de Málaga, *Compañía del Teatro del Norte* de Asturias y *Caminos de Mujer* de Euskadi. A estos grupos añadimos otros que desarrollan su actividad en la diversa geografía del Estado como es el caso de *T de Teatre* o *DONESenART*. De igual manera conviene destacar las asociaciones y compañías de teatro constituidas también por las dramaturgas contemporáneas como la AMAEM *Marías Guerreras*, de la que Itziar Pascual fue socia fundadora del 2000 al 2003; Juana Escabias ha creado la asociación y compañía «Teatro Sonámbulo»; y Gracia Morales es cofundadora de «Remiendo Teatro», por nombrar algunas. Todas estas agrupaciones no son más que un intento de contrarrestar el desplazamiento que sigue sufriendo la mujer en el campo del teatro. Es muy ilustrativa la panorámica sobre estas creaciones que muestra Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) en la «Introducción» de *Dramaturgas del siglo XXI*, *op. cit.*, pp. 40-48.

colectivo: «Reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramaturgica femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer, dentro del contexto social cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación».¹²⁸

El 12 de marzo de 1987, la Asociación se formalizó y la revista *El Público* ofreció un artículo titulado «Las dramaturgas se asocian», en el que María Victoria Oliva expresaba así los objetivos de la Asociación acordes a los de Resino: «Promover el teatro español, en general, y el femenino en particular; incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo y divulgación del quehacer teatral; promocionar el papel de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española».¹²⁹ Deseosas de participar en la escena teatral de su tiempo, los primeros jueves de cada mes se reunían en el sótano de la desaparecida librería madrileña La Avispa y llevaban a cabo lecturas, comentarios, escenificaciones y publicaciones.¹³⁰

Asimismo, contaban con el apoyo, político y financiero para la edición y la dirección de sus obras, tanto del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, como el Instituto de la Mujer, la Comunidad de Madrid e incluso de un pequeño sector de la crítica de las Artes Escénicas, donde sobresalía con diferencia, la importante labor de la revista norteamericana y de su fundadora dedicada al teatro español contemporáneo. Nos referimos a la revista *Estreno*¹³¹ y a Patricia W. O'Connor,¹³² que facilitó la incorporación de un importante número de dramaturgas que se iban sumando a la escena progresivamente. Fruto de ese interés apareció la primera antología de dramaturgas españolas de los ochenta.¹³³ A los

¹²⁸ Carmen Resino, en María Victoria Oliva, «Las dramaturgas se asocian», *El Público*, 43, (1987), p. 41.

¹²⁹ *Ídem*.

¹³⁰ Serrano nos recuerda de esta manera la importancia de aquel mítico lugar:

Lo fructífero que resultaban las excursiones al sótano de la librería de teatro La Avispa, aquel espacio de teatro vocacional, regido por Julia García Verdugo y Joaquín Solanas, siempre dispuestos a facilitar a quienes se acercaban a ellos textos e informaciones. Es lamentable ver ahora el local convertido en un negocio de accesorios de peluquería y haber perdido un escenario que fue clave para el arte dramático desde el último tercio del siglo XX.

«Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI», *op. cit.*, nota a pie de página número 2, p. 194.

¹³¹ Fundada en 1975 y dirigida en la actualidad por Lourdes Bueno.

¹³² Especialista en teatro español contemporáneo y pionera en los estudios sobre las dramaturgas españolas que estrenan después del franquismo. Recientemente ha sido homenajeada por la Fundación Autor de la SGAE que reconoce la importancia de la norteamericana en la difusión de la escena española dentro y fuera de nuestras fronteras. «La Fundación Autor homenajea a Patricia W. O'Connor», *Fundación Sgae*, (25 de junio 2013). [<http://www.fundacionsgae.org/story.php?id>], consulta: 22/07/15.

¹³³ O'Connor, *Dramaturgas españolas hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988. Lidia Falcón (*No moleste, calle y pague, señora*), Carmen Resino (*Personal e intransferible*), María Manuela Reina (*El llanto del dragón*),

trabajos de O'Connor se añadieron los de otros hispanistas que contribuyeron, de igual modo, en la difusión de las Artes Escénicas en voz femenina de nuestro país y, muy especialmente, en darles el sitio que se merecían dentro de la crítica y de la escena. Es el caso de John P. Gabriele y Candyce Leonard, que ofrecieron una *Panorámica del teatro español (actual)* en 1996, con la incorporación de las autoras del momento; o bien, otro estudio, más reciente (2007), el de la profesora Wendy-Llyn Zaza, titulado: *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*.

En España, los estudios de la pionera María Vilches de Frutos y la crítica literaria Virtudes Serrano fueron fundamentales para aproximarnos a la presencia de las autoras en el paisaje público de la dramaturgia española.¹³⁴ Vilches de Frutos declaraba cuál debía de ser la labor del teatro en relación con la presencia de la autoría femenina:

El teatro tiene la responsabilidad de contribuir a fomentar en todas las etapas educativas el principio de igualdad entre mujeres y hombres y la eliminación y rechazo tanto de comportamientos y contenidos sexistas como de estereotipos que supongan discriminación entre mujeres y hombres. [...] El teatro podrá y deberá encontrar en el *gender mainstreaming* un potente aliado en sus diferentes retos: su activo protagonismo en la construcción de la identidad colectiva española, su contribución a la educación de la sociedad y su supervivencia como género mayoritario, siempre en la medida en que sepa captar nuevos públicos y frenar la grave situación de desigualdad existente que ninguna sociedad moderna y democrática puede permitir.¹³⁵

Serrano, por su parte, consciente de lo que supuso la presencia de la escritura femenina en nuestro teatro, y a pesar de lo mucho que quedaba por hacer como señalaba Vilches de Frutos en 2008, celebraba en 2004 lo conseguido hasta el momento con estas palabras: «La actividad conjunta e ininterrumpida de las escritoras ha hecho que lo que era inusual sea cotidiano y que el panorama temático y constructivo de nuestro teatro se

Paloma Pedrero (*Resguardo personal*), Maribel Lázaro (*La fuga*), Marisa Ares (*Anda, empújame*) y Pilar Pomo (*Remedios*) fueron las elegidas.

¹³⁴ Para más información puede consultarse: Virtudes Serrano, «Hacia una dramaturgia femenina», *op. cit.*, «Teatro de autora, hoy», *Clarín*, 1, (enero-febrero 1996), pp. 12-14 y «Dramaturgia femenina de los noventa en España», *op. cit.*; Anita Jonhson, «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena contemporánea», *Estreno*, 19, 1, (primavera 1993), pp. 17-21; Lourdes Ortiz, «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, (septiembre-octubre 1987), pp. 10-21; Wilfried Floeck, «El teatro español contemporáneo (1939- 1993). Una aproximación panorámica» y «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas»; o, Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro Español Contemporáneo*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 1-76.

¹³⁵ «Gender mainstreaming (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 448.

enriquezca, renueve y amplíe con otras voces y otras miradas, como sucedía ya en otros lugares»,¹³⁶ justamente como apuntaba O'Connor.¹³⁷

Parece ser que la actividad de la autoría femenina empieza a hacerse un hueco en la escena teatral llegando a finales de los ochenta, cuando en 1990 desaparece la Asociación de Dramaturgas y muchas de ellas se incorporan a la recién nacida Asociación de Autores de Teatro. A partir de esa fecha podemos hablar de la incorporación de la mujer en todos los terrenos teatrales en igualdad de condiciones, así como su conocimiento y difusión entre sus miembros. Tal y como lo indica Virtudes Serrano, a propósito del estudio sobre el teatro breve español de autoría femenina presentado en el XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en 2011:

Un impulso muy apreciable al teatro breve lo da la Asociación de Autores de Teatro que, en el nuevo milenio, publica varias colecciones de estas dimensiones donde las autoras comparecen con asiduidad. La de más solera, aunque en ella se adviertan algunas ausencias significativas, es Maratón de monólogos, que comienza en 2002 y en el que colaboran Lidia Falcón, Alicia Guerra, Itziar Pascual, Margarita Reiz, Pilar Rodrigo, Margarita Sánchez, Charo Solanas, Ira Blanco, Antonia Bueno, Carmen Dólera, Yolanda Dorado, Yolanda García Serrano, Ana Amparo Millás, Gemma Grau, Paloma Pedrero, Sara Rosenberg, Carmen Pombero, Elena Belmonte, Laura Crespillo, Juana Escabias, Rita Fortani, Irene Golden, Stella Manaut, M^a Luz Cruz, Concha Gómez, Concha Rodríguez. Asimismo, se hallan textos de autoría femenina en las distintas convocatorias de Teatro Exprés, en el que los aspirantes deben componer un texto teatral de diez minutos de duración, obedeciendo a un tema previamente propuesto, con un tiempo de realización de tres horas en las que permanecen en un espacio cerrado, que viene siendo cita obligada para jóvenes (y no tan jóvenes) aspirantes a la autoría teatral y a sus premios, como actividad dentro de las realizadas en el Salón del Libro Teatral, que en 2010 ha cumplido su XI edición.¹³⁸

No obstante, a pesar de estos intentos equitativos y que muchos críticos señalen la brevedad con la que las autoras consiguieron la igualdad con sus compañeros, participando en coloquios, mesas redondas, antologías, maratones, concursos, etc.; «Roma no se hizo en un

¹³⁶ Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit., p. 21. Varios son los estudios en los que Serrano se ocupa del fenómeno, además de los citados en la nota a pie de página número 135, puede consultarse también la «Introducción» a Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto* (Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-58), a la que acudiremos en más de una ocasión a lo largo de nuestro estudio.

¹³⁷ O'Connor, «Mujeres de aquí y de allí», en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1994, pp. 158-169.

¹³⁸ Serrano, «Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2011, pp. 199.

día»,¹³⁹ volviendo a O'Connor, y las palabras de la dramaturga Paloma Pedrero facilitan la comprensión:

En la práctica escénica, aquí en España, quizá lo único que haya cambiado es que hoy existen más mujeres que se atreven. Pero es normal, ¿no? De lo contrario iríamos hacia atrás. Pero esto es muy lento, mucho más de lo que quisiéramos y de lo que necesitaría el mundo.

Por otra parte, como te decía antes, y por ponerte un ejemplo de lo social, en el siglo XX ninguna autora teatral ganó el Premio Nacional de Literatura Dramática. En el veintiuno tampoco. En el XX ninguna autora teatral fue estrenada en el Teatro Nacional María Guerrero. En el veintiuno tampoco. En el teatro siguen los mismos. Mandan los mismos. En el teatro no ha llegado lo de la paridad de este último gobierno. Vamos, los poderes teatrales ni se lo plantean.¹⁴⁰

Afortunadamente el panorama del 2006 que explicaba Pedrero ha cambiado pero no lo suficiente, según advierte Gutiérrez Carbajo en 2014, en relación a la crítica que hace Jesús Campos en «La dramaturgia española contemporánea: un derecho de nuestra sociedad».¹⁴¹ Dice así:

La denuncia está plenamente justificada ya que en el Centro Dramático Nacional y en otros escenarios ha sido muy limitada la presencia de mujeres autoras hasta los últimos años. Por lo que se refiere a la labor de dirección, desde la creación del CDN en 1978 lo han dirigido ocho hombres y solo dos mujeres: Nuria Espert, que compartió la dirección con José Luis Gómez y Ramón Tamayo durante los años 1979-1981, e Isabel Navarro, que lo dirigió del año 1994 al 1996.

Hasta el año 2007 ninguna mujer había dirigido una obra en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, y hasta 2011 a ninguna se le había encargado la dirección en el Teatro Real. En ese mismo año se nombra a la primera mujer directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El Premio Nacional de Literatura Dramática solo lo han recibido a lo largo de su historia dos mujeres, Lluïsa Cunillé y Angélica Liddell.

Algo parecido sucede con otros premios: a la hora de redactar estas páginas, el galardón teatral más veterano, el Premio Lope de Vega, que arranca de los años de la II República, solamente lo ha obtenido una mujer, Tania Cárdenas. El Premio Calderón de la Barca ha sido concedido desde 1981 hasta nuestros días a veintiún dramaturgos y solo a siete dramaturgas y el Tirso de Molina lo han alcanzado entre 1990 y 2010 dieciséis autores y una sola autora, Carmen Losa.¹⁴²

De este modo, siguiendo en este terreno de defensa y difusión de la creación femenina, quedan más que justificados los premios exclusivos para las dramaturgas que fueron apareciendo con la intención de promover su escritura, como lo fue el Premi de Teatre

¹³⁹ O'Connor, «Prólogo, Paloma Pedrero», en *La llamada de Lauren...*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁰ Serrano, «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro», *Estreno*, XXXII, 1, (primavera 2006), p. 44.

¹⁴¹ En Alberto Miralles, *Aproximaciones al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.

¹⁴² Gutiérrez Carbajo, «Introducción», *Dramaturgas del siglo XXI*, op. cit., pp. 48 y 49.

Cassandra, (iniciado en 1985 por la dramaturga y crítica María-José Ragué-Arias) o el Premio María Teresa León (impulsado en 1994 por la ADE), ambos desaparecidos. Así como eventos o encuentros específicos como el de Mujeres Creadoras Iberoamericanas (1997) como una actividad programada en el marco del FIT, Festival Iberoamericano de Teatro, de Cádiz, los ciclos de las Marías Guerreras en las Casa de América, la trilogía europea *Dramaturgae*¹⁴³ o el grupo de investigación francés de Roswita (2000).¹⁴⁴ A estos encuentros debemos sumarle las constantes críticas, investigaciones, congresos y estudios doctorales o de máster realizados por especialistas del teatro y estudiantes a lo largo de estas décadas y que han aumentado, considerablemente, en los últimos años.¹⁴⁵

Cerremos ya este apartado con la positiva experiencia de Serrano: «Cuando hace diecisiete años me ocupé por primera vez, en las páginas de *Art Teatral* de la pieza breve en la última dramaturgia femenina¹⁴⁶ los textos de Carmen Resino, Paloma Pedrero, Concha Romero, Pilar Pombo poblaban aquel poco explorado panorama [...]; por fortuna, hoy, [...] sería irrealizable abordar el total de este teatro salido de pluma femenina».¹⁴⁷ Reconociendo, de este modo, el trabajo y el esfuerzo que las dramaturgas han realizado para llegar a conseguir lo que en los ochenta resultaba un reto espinoso.

2.2. Dramaturgas españolas contemporáneas

Según la investigadora Virtudes Serrano, «es tarea difícil deslindar los rasgos que distinguen a las autoras de los últimos veinticinco años porque la proximidad temporal

¹⁴³

Que reunió entre 2003 y 2007 a ochenta y nueve investigadoras e investigadores en torno a un *corpus* integrado por una cincuentena de dramaturgas contemporáneas. En su inmensa mayoría, las dramaturgas estudiadas eran españolas; otras nacionalidades y otros idiomas (portugués, inglés...) también formaban parte del *corpus*. El evento dio lugar a la publicación de tres volúmenes de actas: José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX (I): Espacio y tiempo*; Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines (II)*; Wilfried Floeck, Herbert Fritz, Ana García (eds.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX (III): entre pasado y presente*.

Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁴ Bautizado por José Sanchis Sinisterra con el nombre de la primera dramaturga europea hoy día conocida: Hroswita von Gandersheim. El grupo cuenta en la actualidad con una decena de investigadoras y profesoras de universidades francesas.

¹⁴⁵ Es imposible abarcarlos todos, nos limitaremos a citar la reiterada «Introducción» de Gutiérrez Carbajo a *Dramaturgas del siglo XXI*, *op. cit.*, en particular las pp. 52-69 y los estudios que presenta el Centro de Investigación SELITEN@T, creado en 2001, por el profesor José Romera Castillo. Recogidos en *Estado de la cuestión: siglos XX y XXI. Las Dramaturgas y el Seliten@t*. [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/EstudiosTeatro/7Dramaturgas_siglosXX-XXI.pdf], consulta: 06/08/15.

¹⁴⁶ Serrano, «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», *Art teatral*, (1993), pp. 93-97.

¹⁴⁷ Serrano, «Fragmentos de vida. Piezas breves de atora en el siglo XXI», *op. cit.*, p. 195.

oscurece las perspectivas»,¹⁴⁸ aun así, siguiendo su análisis, diferenciamos tres generaciones en el panorama de la literatura dramática de autoría femenina llegando a finales del siglo XX.

La primera generación de dramaturgas, la de los 70, son las nacidas en los años 30 y 40. Ana Diosdado (1938) es la dramaturga que obtuvo mejor acogida en los escenarios de la España de la posguerra y continúa en época democrática; junto a ella, destacan Lidia Falcón (1936), «fenómeno diferenciado»¹⁴⁹ en cuanto al compromiso feminista de los dramaturgos y dramaturgas españolas, Carmen Resino (1941), M^a José Ragué-Arias (1941), Lourdes Ortiz (1943), Concha Romero (1945) y Maribel Lázaro (1948). Fueron las que se encargaron de conquistar un espacio ocupado únicamente por hombres y, en consecuencia, de abrir el camino a las futuras generaciones.

La segunda generación, la de los 80, nacidas entre la década de los 50, iniciaron su escritura en la recién inaugurada España democrática. Carmen Resino, que aunque ya había comenzado su labor años atrás, se deja oír notablemente a partir de esta década, del mismo modo que Concha Romero. Paloma Pedrero y Pilar Pombo son otras de las protagonistas de esa aventura etiquetada por Serrano como el «renacer» de la dramaturgia femenina.

En líneas generales, la dramaturgia de este grupo, vuelve a las formas del realismo y, una de las particularidades más interesantes, es la actitud de sus personajes. Las mujeres que se incorporan en la escena teatral de finales del siglo XX muestran su propia identidad con sus rasgos diferenciales y no bajo el canon dominante. Sus protagonistas «si bien no ven colmadas siempre sus aspiraciones en escena, son libres de tomar decisiones que las facultan para variar el curso de sus vidas».¹⁵⁰ Esto supone una nueva visión del mundo que «cambia los modelos constructivos al uso en la configuración de las personalidades escénicas (mujeres y hombres) y en la solución de conflictos favoreciendo por tanto una nueva mirada sobre el entorno social y particular».¹⁵¹ Además, encontramos en la dramaturgia femenina de los 80 «la tendencia a buscar rituales propios de la identidad y la biología de la mujer, la tendencia a revisar los mitos y las figuras históricas femeninas, [así como] la búsqueda de un lenguaje

¹⁴⁸ Serrano, «Dramaturgas españolas de fin de siglo», *Matices*, Zeitschrift zu lateinamerika, Spanien und Portugal, [<http://www.matices.de/21/21sautor.htm>], consulta: 10/06/15.

¹⁴⁹ María-José Ragué-Arias, «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», *Estreno*, vol. x-2 (Otoño 1984), p. 47.

¹⁵⁰ Serrano, *Juego de noches*, op. cit., nota a pie de página número 5, p. 12. Continúa Serrano: «Estas heroínas surgidas en época de democracia se distancian de las mujeres rebeldes, defensoras de sus derechos o de los derechos colectivos [...] construidas por dramaturgas y dramaturgos anteriores, pero su destino estaba ya trazado de antemano pues, como subversivas que eran, soportaban el castigo de su delirio». *Ídem*.

¹⁵¹ Serrano, *Teatro breve entre dos siglos*, op. cit., p. 21.

que se corresponda a la naturaleza femenina». ¹⁵² El empleo de ese lenguaje «específicamente femenino», ¹⁵³ ha sido juzgado a menudo negativamente por parte de la crítica que suele ser «demasiado mayor y, además son hombres», explicaba la dramaturga Paloma Pedrero en 1987. ¹⁵⁴ En sus obras predomina el espacio urbano y los problemas de inadaptación, falta de comunicación, soledad, desamor suelen abundar:

Como seres pertenecientes a una colectividad, se han enfrentado, desde perspectivas diversas, a los conflictos comunes de su entorno y han escrito desde sí mismas y sobre lo que las rodea, a partir de los principios éticos y estéticos que defendían en sus comienzos. Escribiendo el texto e intentando representarlo han dado testimonio de su presencia y han hecho lo imposible por realizar la intención tantas veces declarada de escribir un teatro de su tiempo para un público de su tiempo. ¹⁵⁵

La tercera generación, la de finales de los 90 y principios del siglo XXI, nacidas entre los sesenta y setenta, se da a conocer del mismo modo que sus colegas masculinos, principalmente a través de los premios. Son Yolanda Pallín, Lucía Sánchez, Itziar Pascual, Encarna de Heras, Sara Molina, Liliana Costa, Julia García Verdugo, Lluïsa Cunillé, Margarita Sánchez, Gracia Morales, Pilar Campos Gallego, entre otras.

En esta generación se observa la evolución del teatro de nuestro país en las dos últimas décadas del siglo XX que pasa de ser un teatro neorrealista, cuyos modelos a seguir son las creaciones de Alonso de Santos o Fermín Cabal, a la recuperación de técnicas vanguardistas, esto es, teatro neovanguardista. Fórmulas de ruptura, metateatro, implicación del público en el espectáculo y presencia del subconsciente que confunde el desarrollo de la acción representan este nuevo teatro influenciado por el trabajo de José Sanchis Sinisterra. Los personajes que predominan en gran parte de las piezas teatrales de las dramaturgas más

¹⁵² María-José Ragué-Arias, «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, XIX, 1, (primavera 1993), p. 15.

¹⁵³ Pedrero, «Nuevas autoras», *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ Pedrero resume esta idea en una anécdota: «Yo he oído algún comentario sobre mí que más o menos decía: «Hay que ver, esta niña tan mona... pero tan perversa». *Ídem*. Y añade Paloma en el mismo coloquio:

La mujer, que apenas ha escrito teatro en la historia, tiene, por otra parte, un lenguaje específico que no está asumido socialmente. Esto es algo que he podido comprobar por mis experiencias, en concreto, a partir de la lectura de mis obras. A la hora de entrar en contacto con mi propio lenguaje, se produce un claro extrañamiento por parte de quienes acuden a la lectura. No entran en relación con ese lenguaje que yo planteo, seguramente, porque se trata de un lenguaje femenino. Nosotras estamos habituadas al lenguaje masculino, es la pauta de comunicación que nos han impuesto culturalmente. Pero no ocurre así a la inversa, el hombre no comprende ni maneja el lenguaje femenino. [...] Hay todo un lenguaje femenino –teatral en este caso- que tiene que ser proyectado, que el hombre tiene que aprender.

Ibíd., pp. 13 y 14.

¹⁵⁵ Serrano, *Juego de noches*, *op. cit.*, p. 22.

jóvenes de la década de los noventa, nos dice Serrano, muestran «influencias del teatro de la crueldad, el nihilismo beckettiano y la desorientación en las relaciones humanas a lo Pinter».¹⁵⁶ Incluso el protagonismo del perdedor se reemplaza por el personaje marginal, imposibilitando que el espectador se identifique con el personaje y así se consiga un juicio más objetivo de la obra por parte del público. En cuanto al lenguaje, «asistimos a un gran retorno del monólogo bajo todas sus formas»,¹⁵⁷ iniciado ya en las generaciones anteriores. Tal y como observa Patricia O'Connor en 1998 cuando publica *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español*: «El monólogo con enfoque intimista es frecuente».¹⁵⁸ Volverá a insistir en 2006, en el siguiente volumen, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*:

Mostrando su interés por el intimismo, las mujeres han favorecido tradicionalmente los monólogos, seguidos por obras de dos personajes o de repartos íntimos, tendencias casi obligadas por las limitaciones del formato breve preferido. [...] Hoy en día, en lugar de dirigirse directamente al público, el personaje único a menudo conversa con su otro yo, o se dirige a un «contra-personaje» pasivo (un sordo, un dormido, un muerto) presente o ausente en el escenario. [...] La frecuencia del monólogo en el discurso femenino atestigüa el interés de la mujer por los procesos psicológicos y su deseo de representar las preocupaciones y valores de la mujer de hoy.¹⁵⁹

Las dramaturgas de esta tercera generación lo retoman, dándole un nuevo tratamiento, tanto a nivel estético como de significado. Observa Garnier: «Dos tendencias formales se destacan en el uso del monólogo, pero que ambas operan como la versión negativa y saturada de una voz históricamente reprimida. En un caso, esta voz trabaja, de forma retroactiva, para la reconstrucción de un pasado; en otro, es proyectiva e impone su presencia en todos los espacios posibles».¹⁶⁰ Así bien, numerosos monólogos, diálogos narrativos u otros textos de enunciación híbrida participan de esta opción estética que «lleva al lector-espectador a sentir que el discurso se dirige directamente a él» y que debe descifrar ese «otro mensaje».¹⁶¹

Por otro lado, las dramaturgas que escriben entre los 90 y el 2000, a diferencia de sus antecesoras, tienden a proyectar su mirada fuera de sí mismas para hablar de la realidad que les rodea. A pesar de esta ruptura que la crítica suele señalar, de acuerdo con lo que defiende

¹⁵⁶ Serrano, *Juego de noches*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, p. 89, en *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 270.

¹⁵⁸ *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español/One-Act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 16.

¹⁵⁹ *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, op. cit., pp. 29 y 30.

¹⁶⁰ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 270.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 309.

Garnier: «Produ[ce]n un teatro en parte todavía realista y militante y, en parte, apartado de aquella corriente reivindicativa y más orientado hacia otros objetivos».¹⁶² Pues en sus obras:

Son numerosos los temas relacionados con situaciones de sufrimiento intenso, ya sea en un contexto social, ya sea en situaciones individuales en las que el dolor cuestiona profundamente las relaciones invisibles del ser con su entorno. Así, en una dramaturgia cuyas formas no dejan de evolucionar, las escritoras se plantean con vigor cuál es el lugar del individuo -fundamentalmente femenino- en la colectividad y cuál es la naturaleza de esa misma colectividad, en la que el hecho teatral se transforma, de facto, en un acto político.¹⁶³

Consideración que lleva a Garnier a defender una hipótesis que señala un quinto grupo del teatro español contemporáneo representado por las dramaturgas de esta última generación, caracterizado «por un fuerte retorno al compromiso político» y, a su vez, «alimentado por una búsqueda formal constantemente innovadora»;¹⁶⁴ y que habría que añadir a los cuatro grupos nombrados en el estudio de Leonard y Gabriele.¹⁶⁵

Con la llegada del nuevo siglo XXI, la nómina de escritoras teatrales no cesa y, lógicamente, los rasgos comunes varían con su incorporación, en especial la temática. Aparecen nuevas preocupaciones, comunes a las de sus colegas, tales como el desempleo, la inmigración y la corrupción. A ellos, debemos sumarles las excepciones temáticas -por nombrarlas de algún modo- surgidas a raíz de los trágicos sucesos acontecidos en los primeros años del XXI. Donde las autoras y los autores a través del texto o del espectáculo reflexionan, enjuician y ofrecen protagonismo a los que les ha tocado padecer tales desgracias. Es el caso de *El mar* (2003), bajo el lema: «Nunca mais», en el que asociaciones de artistas e intelectuales mostraron su solidaridad con Galicia después del desastre del Prestige. Carmen Pombero (con *Calamares*) e Itziar Pascual (con *Saudade*) contribuyeron con sus textos, entre otros. Ese mismo año, aparece *Teatro contra la guerra*, por motivo de la guerra de Irak y Antonia Bueno, Yolanda Dorado, Yolanda García Serrano, Gemma Grau, Amparo Millás, Itziar Pascual y Carmen Pombero colaboraron en la iniciativa. Un año después del ataque terrorista en los trenes de cercanías de la estación de Atocha, se representaron en distintos locales de Madrid (Teatro de La Abadía, Teatro Pavón, Centro Dramático Nacional, Círculo de Bellas Artes, Casa de América y Cuarta Pared) piezas de

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁴ *Ídem.*

¹⁶⁵ Los investigadores distinguen cuatro grupos: el de los procedentes de la época franquista, los realistas; el de los autores «marginalizados» de los lugares de teatro, de los últimos años del franquismo; el de los innovadores; y el de la democracia, totalmente despojado de los vestigios del franquismo. Leonard y Gabriele, *Panorámica del teatro español actual*, *op. cit.*, pp. 10-12.

autoras (Ana Diosdado, Yolanda Dorado, Yolanda Pallín, Paloma Pedrero, Margarita Reiz y Laila Ripoll) junto a otros dramaturgos en relación con la catástrofe. Se trata de once visiones de la tragedia, con una representación conjunta, como colofón en el Teatro Español. *Once voces contra la barbarie del 11-M* -estudiado en la revista *Signa*, 20 (2011)-, recogió los textos en 2006.

Las dramaturgas y los dramaturgos construyen sus textos con estos temas y con los que ya afectaban a la última década del XX. No por ello, desaparecen temas recurrentes de la dramaturgia femenina: el compromiso con la mujer y la realidad abusiva que continúa padeciendo, siguen siendo su atención principal, puesto que «siempre las mujeres hemos sido víctimas primeras de la violencia del mundo».¹⁶⁶ Siendo la violencia de género y su denuncia, así como de situaciones que la mujer padece por su género, la búsqueda de la identidad femenina, la rebeldía ante el papel impuesto, el rescate de la memoria y de personajes mitológicos, entre los más destacables, temas recurrentes.

En cuanto a la estética, conviven formas heterogéneas, como ya ocurría con la década anterior, «una nueva reformulación del absurdo con el realismo, la concepción lírica y poemática o la abstracción y el simbolismo, todo al servicio de unas expresiones que tienden a mostrar el caos, a desnudar las recónditas galerías interiores o a plasmar lo que acontece en parámetros del aquí y ahora».¹⁶⁷

¹⁶⁶ O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los inicios del siglo XXI: teatro breve español*, op. cit., p. 163. En este volumen que nos presenta la crítica estadounidense, en edición bilingüe español-inglés, aparecen textos de Antonia Bueno, Elena Cánovas, Beth Escudé, Lidia Falcón, Charo González Casas, Diana de Paco, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Carmen Resino y Mercé Sarriá.

¹⁶⁷ Serrano, «Fragmentos de vida. Piezas breves de atora en el siglo XXI», op. cit., pp. 195 y 196.

3. ORIENTACIONES ESTÉTICAS Y FILOSÓFICAS DE LA POSMODERNIDAD

3.1. La posmodernidad

Todo transcurre como si los avatares de la estética postmoderna fueran cómplices de un compromiso político underground, asfixiado desde siempre, y que las mujeres llevaran oculta bajo sus faldas una bomba de relojería, una granada de fragmentación. Desde los silencios de la poética minimalista de Lluïsa Cunillé hasta los chorros de bilis negra de la poética del fracaso de Angélica Liddell, es el mismo grito sordo, trágico, que, lanzado desde lo más profundo de aquellos vientres de mujeres, impone sucesivamente a los espectadores de teatro una confrontación intensa primero con la insufrible condición de la mujer frente a lo masculino dominante, después con la impotencia social frente a los poderes económicos, con la negación individual frente al diktat de lo político y por último con la dificultad en resistir el peso aplastante de la Historia: cuatro transcendencias que obstaculizan la libertad -y específicamente la libertad de la mujer.¹⁶⁸

Las anteriores palabras, que pertenecen a la investigadora francesa Emmanuelle Garnier, a la que venimos recurriendo frecuentemente en nuestra introducción, defienden su hipótesis, ya señalada, que apunta a otro grupo teatral surgido en la democracia española, integrado exclusivamente por dramaturgas y caracterizado por un compromiso socio-político sin dejar de preocuparse por las innovaciones formales. Rasgos que la investigadora sitúa en un marco único: la posmodernidad. Parece, por tanto, esencial para poder entender a las dramaturgas actuales, su ética y su estética, definir, en primer lugar, qué es la posmodernidad y dónde se origina.

Nacida en la segunda mitad del XX, en el período de la posguerra, aunque sus antecedentes filosóficos-sociales se sitúan en el primer tercio del siglo XX,¹⁶⁹ la Posmodernidad expresa una ruptura tajante con la Modernidad y su sociedad industrial. El concepto surgió inicialmente en el discurso arquitectónico como reacción contra el estilo internacional, pero no se popularizó hasta la publicación de *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard en 1979. Es en este momento que se adopta el término para definir la situación socio-cultural de las sociedades desarrolladas de finales de los años setenta, esto es, sociedades que desarticulaban los fundamentos del absolutismo de la racionalidad y desconfiaban de las grandes ideologías de la historia y exigían sociedades diversas, antidualistas, carentes de expectativas de futuro y dominadas por el instante del presente. Así

¹⁶⁸ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 36.

¹⁶⁹ Momento en que se empieza a cuestionar las incumplidas promesas de progreso de la Modernidad que alimentarán los totalitarismos y el retroceso moral del siglo entrante. Los «pesimistas históricos» de los finiseculares del XIX resuenan de nuevo en el pensamiento filosófico finisecular del siglo XX, desorientado frente al enajenamiento mediático, el nihilismo existencial y el cinismo democrático.

como lo explica Lipovetsky: «Confundido con el descalabro de las construcciones voluntaristas del futuro y el triunfo paralelo de normas consumistas centradas en la vida presente, el período posmoderno señalaba el advenimiento de una temporalidad social inédita, caracterizada por la primacía del aquí y ahora».¹⁷⁰

Decíamos que el concepto llegaba no sólo a la arquitectura, sino a todas las formas expresivas, entre ellas, el teatro, donde la creación tradicional le cedía terreno a la manera posmoderna que no era otra cosa que volver a «la visión barroca de un "teatro del mundo", cuyas obras, en lugar de crear ilusión, se proponían reflejarla».¹⁷¹ Apareciendo el teatro de épico de Brecht -que «sentaba las bases de la metateatralidad»-, el de la crueldad de Artaud -que «anticipaba la deconstrucción derridiana borrando la fronteras entre representación y realidad»- y, también, el teatro del absurdo de Beckett -que «manifestaba, a través de su poética minimalista, la alienación humana en un mundo privado de sentido metafísico».¹⁷² Algunos estudiosos destacan que los artistas posmodernos suelen partir del realismo aunque sea para separarse de él en busca de nuevos registros¹⁷³ -presentándose afines de las vanguardias históricas y de sus continuadores, aunque no tiene[n] la radicalidad ni la sistematicidad de las vanguardias históricas.¹⁷⁴ Su carácter «antimimético, autorreferencial, antitextual, multimedial y desconstruccionista»¹⁷⁵ define este teatro que apoyado en la más reciente multimedia dará lugar a una expresión artística diversa y escurridiza cuando se trata de etiquetarla.

La escena posmoderna se caracteriza por estilos heterogéneos y por presentar tanto actor como director como artistas independientes y a su trabajo (performance) como «dispositivo evenencial o de instalación». De esta manera, «queda sobrevalorizado así el polo de la recepción y de la percepción: se supone que el espectador organiza las impresiones divergentes y convergentes y restituye a la obra, gracias a la lógica de las sensaciones (DELEUZE) y a su experiencia estética, una cierta coherencia». Y termina concluyendo,

¹⁷⁰ Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 53-54.

¹⁷¹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit. p. 18

¹⁷² *Ídem*.

¹⁷³ Característica reconocida como la crisis de la mimesis, afín a la crisis de la crítica y de la historia de Occidente. Recordemos la célebre frase: «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie». pronunciada por Theodor Adorno en *Crítica cultura y sociedad* (1951). Véase también del mismo autor: *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

¹⁷⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 461.

¹⁷⁵ Wilfried Floeck, «¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria?»: el teatro de José Sanchis Sinisterra, en Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista: autores y tendencias*, op. cit., pp. 47 y 48.

Pavis: «La obra posmoderna no se refiere más que a sí misma; no es más que una deriva de los signos, que dejan al espectador frente a una representación emancipada».¹⁷⁶

Esta explosividad artística que caracteriza las últimas décadas del siglo XX contaminará, irremediablemente, las Artes Escénicas de la joven democracia española, libres ya de la mordaza del franquismo, formas y fronteras quedarán influenciadas de la tendencia posmoderna. No obstante, Floeck distingue una especificidad en la escena española: «El teatro español actual se caracteriza más bien por la yuxtaposición o la mezcla de un realismo mimético con técnicas antiilusionistas y desconstruccionistas, de textualidad literaria y teatralidad multimedial, de autorreferencialidad y compromiso ideológico».¹⁷⁷ La producción española se caracteriza, según el investigador alemán, por expresiones opuestas que no se niegan las unas a las otras: «Al lado de un teatro antiliterario, visual y multimedial se ha desarrollado un teatro de autor en el cual el texto juega un papel primordial sin que, por ello, los otros signos teatrales y las técnicas desconstruccionistas hayan perdido su importancia. Al mismo tiempo, la autorreferencialidad implica en casos muy excepcionales una ruptura total con la realidad extraliteraria y extrateatral».¹⁷⁸

Por último, añadir a los rasgos de la ética y la estética posmoderna, un concepto clave para trabajar con sus producciones, el de la toma de conciencia de afrontar, como único destino, lo cotidiano del vivir. «Tal enfrentamiento con lo cotidiano pasa a ser, así, el lugar de

¹⁷⁶ Pavis, *Diccionario del teatro*, op. cit., pp. 460 y 461. Para más información les remito al trabajo que presenté en el XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, bajo el título: «El proyecto creativo de Antonella D'Ascenzi», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 2014, pp. 308-322. En el que me ocupo de una de las expresiones nacidas en la escena posmoderna, la danza teatro:

La danza, de todas las alternativas propuestas como lenguajes escénicos, es, quizá, la más utilizada en la escena posmoderna, gracias, muy posiblemente, a la huella que ha dejado Pina Bausch cuyo trabajo ha dado a conocer la expresión de *danza teatro*. El término, utilizado por primera vez por Rudolf von Laban considerado el teórico más importante de la danza expresionista, aparece como alternativa artística al extremo de las vanguardias, a lo concreto de las artes y en contraste con el ballet clásico. Y marca un «retorno a un arte más figurativo, más comprometido y anclado en la historia». Esta vuelta al expresionismo presenta una creación comprometida, no una exhibición técnica. Los «danzadores», al apoyarse en la realidad, representan situaciones cotidianas que parecen a la vez «verosímiles y exageradas», para ello se sirven de todas las herramientas de la escenificación teatral (vestuario, textos,...): «La danza teatro se elabora así: la danza, al obedecer a una dramaturgia y a una puesta en escena, reencuentra el teatro sin, por ello, comprender o poner de manifiesto necesariamente la causa, a menudo oscura e ilegible, a la que se ha propuesto servir aliándose con él. De esta unión contra natura entre danza y teatro han surgido los espectáculos más hermosos de nuestro tiempo».

Ibíd., pp. 309 y 310.

¹⁷⁷ Floeck, «¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria?: el teatro de José Sanchis Sinisterra», op. cit., pp. 47 y 48, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 19.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 48.

la posible [re]emergencia de lo trágico». ¹⁷⁹ Tal y como nos desvela Michel Maffesoli, estamos ante «un concepto de lo trágico de ahora en adelante postmoderno». ¹⁸⁰ Lo trágico, así pues, constituiría uno de los fundamentos de la ética y de la estética posmoderna, y, por tanto, de las dramaturgas españolas de nuestro tiempo.

3.2. La visión trágica de la vida

Al hablar de tragedia y de lo trágico, inmediatamente, surge la necesidad de precisar semánticamente los dos términos, ya que el concepto de tragedia no es sinónimo de lo trágico. Entendemos tragedia como el género dramático «cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a la compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en el cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en desenlace funesto». ¹⁸¹ Christian Biet aclara: «No forzosamente es trágica» ¹⁸² y se diferencia de la acepción para «el suceso de la vida real capaz de suscitar emociones trágicas». ¹⁸³ Admitiendo así «que lo trágico existe sin tragedia en la novela o en la comedia». ¹⁸⁴

Para el concepto de lo trágico acudiremos a dos acepciones, presentadas por Biet: la primera, «lo trágico se define por una transcendencia [...]. Muchas veces malintencionada y fuente de catástrofes, tal transcendencia se ejerce contra otros seres que quisieran no haber hecho lo que hicieron, o no estar haciendo lo que hacen. El hombre no es sino aparentemente libre». Situándose el ser humano, ante tal circunstancia, en un ser víctima e impotente, «lo cual le lleva a iniciar un acto de protección en ocasiones muy ofensivo», ¹⁸⁵ añade Garnier. La segunda acepción, continúa Biet, «es trágico lo que depende del *fatum*, de la necesidad, y que hace fracasar radicalmente la libertad humana que, sin embargo, se ejerce. La muerte, la culpa, la incomunicabilidad, que son los emblemas de nuestra condición de hombres, serían

¹⁷⁹ Y añade Garnier: «Tal enfoque trae a la memoria la teoría de lo "trágico cotidiano" desarrollada por Maeterlinck en *El tesoro de los humildes*, en el que el dramaturgo belga defiende la idea de una grandeza silenciosa y una dignidad trágica en las personas sencillas. En su proyecto de un teatro nuevo dice: «No se trata [...] de la lucha determinada de un ser contra otro, de la lucha de un deseo contra otro o del eterno combate de la pasión y del deber. Trataríase más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir». Maurice Maeterlinck, «Lo trágico cotidiano». *El tesoro de los humildes*, p. 95, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁰ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, pp. 20 y 21.

¹⁸¹ «Tragedia», *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 23ª (ed.), Madrid, España, 2014.

¹⁸² Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Colin, 1997, p. 5, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸³ «Tragedia», Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

¹⁸⁴ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 24.

pues su ilustración». ¹⁸⁶ Esta segunda acepción desvela el desamparo del ser humano ante un *fatum*, ausente de intencionalidad negativa, que se ejerce sobre él naturalmente, pues «es consustancial a su naturaleza», ¹⁸⁷ de nuevo Garnier. Marc Escola aproxima este concepto de lo trágico a la ausencia de transcendencia y sostiene que: «Las interpretaciones modernas de lo trágico lo identifican con la conciencia de la finitud: el sentimiento trágico de la vida sería la expresión misma de un desamparo (estado del hombre abandonado de Dios). [...] lo trágico moderno se originaría en la ausencia de (o en la renuncia a) cualquier transcendencia». ¹⁸⁸

En resumen, mientras la tragedia mantiene su significado de idea estética, como género dramático que es, lo trágico supone un concepto filosófico que tiene que ver con la visión trágica del mundo, en la línea del pensamiento existencial de Kierkegaard, el padre del existencialismo, (*O lo uno o lo otro y Temor y temblor*) y Unamuno (*La agonía del cristianismo y Del sentimiento trágico de la vida*). Pero también, propuesto mucho antes por Schelling y seguido por Hegel (*Estética*, 1832), Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1871) y Schopenhauer (*El mundo como voluntad y como representación*, 1819). Es así como la evolución de la estética aristotélica da lugar a una visión filosófica del concepto de lo trágico y descubre la fragilidad de la condición humana y de su impotencia frente a lo que le excede. ¹⁸⁹

Esta visión trágica del mundo heredada de la filosofía alemana del XIX y del existencialismo del XX será recogida, también, por Lucien Goldmann en su libro titulado *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique-dans «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*. ¹⁹⁰ En él, Goldmann defiende que ni la persona religiosa, con la certeza de la existencia de Dios y de vivir en un mundo de tránsito hacia otro donde se encuentra la verdadera vida, ni la persona materialista, con su certeza de la inexistencia de Dios y de saber que sólo en este mundo puede alcanzar todos sus propósitos, esto es, ni la visión religiosa ni la visión materialista sufren, filosóficamente hablando. El único que sí lo hace es una tercera

¹⁸⁶ Biet, *La Tragédie*, op. cit., p. 173, en *Ídem*.

¹⁸⁷ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 24.

¹⁸⁸ Marc Escola, *Le Tragique*, París, Garnier Flammarion, 2002, p. 237, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 25.

¹⁸⁹ Para ampliar el conocimiento, acudir a una consulta obligada cuando de tragedia se trata, nos referimos al libro de George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela, 2011. Donde el historiador y crítico literario nos ofrece un espléndido recorrido histórico hasta los años cincuenta del siglo XX a propósito del tema.

¹⁹⁰ Paris, Gallimard, 1955. En español, *El hombre y lo absoluto*, traducción de Juan Ramón Capella, Barcelona, Península, 1968, en Ricardo Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 15.

visión, la trágica, propia de la persona trágica que consciente de que en este mundo es donde ha de realizarse pero es incapaz pues el mundo se lo niega:

Frente a esta sociedad en crisis; frente a una Naturaleza hostil, inmisericorde, indiferente (que nos maltrata y a la maltratamos);¹⁹¹ frente al insoportable misterio del universo, frente al silencio de Dios..., el hombre trágico no puede vivir con la ciega insensibilidad del hombre religioso o del hombre materialista. No. Su vivir es un vivir desviviéndose, anhelando la única, la definitiva respuesta de ese Dios oculto. Porque bastaría una mínima prueba suya -un signo fugaz, un breve destello, un instante... especial- para que todo se iluminara, haciéndose inteligible. Mientras, el hombre trágico espera. La suya es una espera -y una esperanza- activa, de rigurosa moralidad, sintiéndose bajo la mira de ese Dios que nunca se ha dejado ver ni ha hablado a los seres humanos, pero acerca de cuya existencia el hombre trágico ha cruzado una apuesta consigo mismo. Es el Dios de Pascal y de Racine, desde luego, pero también de Kierkegaard o de nuestro Unamuno. Y viniendo a la ficción literaria de los últimos, digamos, cien años, es el Dios inaccesible de *El Castillo*, de Kafka; de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, o de *El séptimo sello*, de Bergman. Aquí, en este ámbito, estoy viendo las grandes tragedias de García Lorca, con su reiterada pregunta acerca de la vida y la muerte.¹⁹²

Para Goldmann la visión trágica responde a un pensamiento de transición, del paso de una época a otra, en la que se ha sufrido una ruptura de lo antiguo que dará lugar a algo nuevo que todavía está por llegar. Así bien, lo trágico es ahistórico.

En el teatro contemporáneo la búsqueda de lo trágico ha estado presente en numerosos textos dramáticos de diferentes épocas y estilos, como puede ser *La señorita Julia* (1888) de August Strindberg o bien *La máquina infernal* (1934) de Jean Cocteau, pero unidos todos por una misma cosmovisión trágica. Si atendemos al teatro español del siglo XX, sobresalen Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca y Buero Vallejo, y Unamuno de todos, «es el más trágico de los escritores españoles contemporáneos. Lo es por la totalidad de su escritura, auténtico monólogo (mejor: soliloquio) ante ese Dios trágico, oculto, sordo, mudo»,¹⁹³ afirma Doménech.¹⁹⁴

¹⁹¹ Nos advierte Doménech en la nota a pie de página número 3: «No sólo resumo el pensamiento de Goldmann. En parte, lo estoy glosando con esta reflexión». Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 15 y 16.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁴ Que le dedica una crítica comparativa a los cuatro dramaturgos en «Buero Vallejo y el camino de la tragedia española», en Ana María Leyra, (ed.), *Antonio Buero Vallejo, Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 109-118.

3.3. La repercusión de lo trágico del teatro lorquiano en las dramaturgas¹⁹⁵

Para nuestro interés -lo trágico en la obra lorquiana-, nos conviene detenernos en la relación que guarda el teatro de García Lorca con el de Valle-Inclán y como desarrollan la tragedia moderna en su obra. Puesto que resulta imprescindible analizar los trágicos que le preceden y no con el teatro de hace veinticinco siglos, nos referimos a la tragedia griega que sin descartar su influencia, evidente y reconocida, no es suficiente. El primero en ocuparse de un estudio comparativo entre ambos dramaturgos fue Buero Vallejo¹⁹⁶ que advierte que la propuesta lorquiana «hay que volver a la tragedia» (1934) es una réplica al esperpento de Valle-Inclán con el que rechazó la tragedia («la tragedia nuestra no es tragedia», se lee en la escena XII de *Luces de bohemia*). Después, seguiría Ricardo Doménech, quien dedicó gran parte de su profesión al estudio comparativo entre ambos autores y su tesis doctoral (1983), dirigida por Fernando Lázaro Carreter y leída en 1983.

García Lorca, que también había intentado un teatro trágico como su maestro, Valle, con obras tan dispares como *Sacrificio de Ifigenia*, *Mariana Pineda* y *El Público*, termina replanteándose la tragedia simbolista, cuyo lenguaje, el simbolista, es sobradamente conocido en su poesía. Ese lenguaje utilizado por Valle y los simbolistas:

Consiste fundamentalmente en una reelaboración subjetiva y sincrética a partir de lenguajes codificados de las religiones (sobre todo, de las religiones arcaicas), las tradiciones folclóricas y/o las escuelas oculistas. Respondían tales lenguajes, en su origen a una visión mágica del mundo que comportaba una identificación de lo humano con la naturaleza.¹⁹⁷

Con Lorca y sus antecesores, estos lenguajes simbólicos, dejan de estar al servicio de las religiones y pasan a estar al servicio de la poesía con una finalidad muy precisa, opuesta a lo anterior: «Afrontar -no escamotear- los grandes misterios del hombre y de la naturaleza».¹⁹⁸ Esa identificación con la naturaleza a través de imágenes susceptibles de ser clasificadas en: animales (la oveja, los perros, en *La casa de Bernarda Alba*; o el caballo, en *La casa*, *Bodas de sangre* y *Yerma*), vegetales (son habituales las flores, pero en particular la

¹⁹⁵ Conscientes de que la obra del poeta y dramaturgo no pertenece al período posmoderno, iniciado en los años 70, hemos decidido incluirlo en este apartado siguiendo la consideración de Lucien Goldmann que sostiene la ahistoricidad de la visión trágica de la vida. Además, lo trágico en Lorca, creemos que nos ayudará en nuestro recorrido por el concepto hasta llegar a lo trágico en las dramaturgas españolas actuales.

¹⁹⁶ Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento». Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1972, reimpresso en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, en Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 30.

¹⁹⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 31

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 58.

rosa en *Doña Rosita la soltera* y *Yerma*; o la corona de azahar o las guirnaldas de flores en *Bodas* y *La casa*), elementales (los cuatro elementos: el agua, destacando por encima de los demás en *Yerma*, *La casa*; la tierra en *Bodas*; el fuego en *Bodas*), cósmicas (la luna, imagen cósmica sin duda en su obra, en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa*), rituales (la sangre y el cuchillo, especialmente en *Bodas*, pero también en *Yerma*, y coloristas en *La casa*, *Doña Rosita*, *Yerma*, etc.). Junto a estos símbolos encontramos la incorporación de otros propios de la tragedia como la locura, el silencio o la espera, entre otros. Siendo estos algunos de los rasgos que habitan en el presente estudio, no todos, por supuesto, estos los veremos y analizaremos detenidamente en la segunda parte, la dedicada al análisis intertextual, de nuestra investigación.

Así vemos cómo Lorca que trabajó estos símbolos en su poesía, en especial en el *Romancero gitano*, hará lo mismo con algunas de sus obras dramáticas: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera*. Convirtiéndose, junto algunas obras de Valle-Inclán, recordando las palabras de Doménech con las que abríamos nuestro trabajo: «En el vértice más alto de la dramaturgia simbolista europea».¹⁹⁹

3.3.1. Lo trágico en ellas

En este marco de cosmovisión trágica perseguida en diferentes épocas de la historia literaria pretende nuestro estudio situar las voces de las dramaturgas española actuales y, en concreto, las que hemos seleccionado en función de sus textos dramáticos: Paloma Pedrero (*El color de agosto*), Laila Ripoll (*Atra Bilis, cuando estemos más tranquilas...*), Angélica Liddell (*El matrimonio Palavrakis*), Gracia Morales (*Como si fuera esta noche*), Itziar Pascual (*Las voces de Penélope*) y Pilar Campos Gallego (*Selección natural*). Para demostrar

¹⁹⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 62. Y concluye el profesor:

Valle-Inclán y García Lorca: para entender lo que uno y otro han aportado al teatro del siglo XX, para entender la perspectiva que ambos han abierto en los horizontes del teatro español, conviene que los veamos y estudiemos juntos. Como a Esquilo y Sófocles, a Marlowe y Shakespeare, a Lope y Calderón... Cada uno en su momento, cada uno en su generación, han sabido dar una respuesta a las exploraciones y perplejidades del teatro de su época, una época que en no escasa medida es todavía la nuestra.

Doménech fruto de su investigación añade en este mismo estudio una lectura intertextual entre el teatro simbólico del dramaturgo gallego y el granadino; además de presentar un clarificador recorrido por el teatro simbólico europeo. Véase, por si es de su interés, las páginas 57-62.

cuánto beben del símbolo, -puesto que, de acuerdo con Salustio, «el mundo es un objeto simbólico»-²⁰⁰ y de la tragedia simbólica de Federico de García Lorca.

Garnier, en *Lo trágico en femenino*, se apoya en el sociólogo francés Michel Maffesoli, que sostiene que la posmodernidad sería femenina, y defiende que:

La escritura dramática hecha por mujeres es altamente trágica, de que es el lugar de una sensibilidad plural en la que el «bullicio fecundante, [el] enjambre multiforme» serían los «mitologemas que designarían a la vez el arcaísmo, la vitalidad y la renovación» tan próximos al «caldo de cultivo» del que va, irremediamente, a emerger la sociedad posmoderna.²⁰¹

Una sociedad en la que predomina la ausencia de significación de la condición humana, desvelando el pensamiento propio del mundo posmoderno -sin héroes, sin desenlaces-, como consecuencia de las normas morales que rigen la conducta humana, en general, y de estas mujeres de teatro, en particular. Así, su investigación parte de una pregunta ante esa percepción trágica de la vida, la siguiente: ¿Qué alternativa escogen las dramaturgas contemporáneas entre las dos acepciones que mostrábamos en la introducción del concepto de lo trágico, la lucha entre la libertad y transcendencia malintencionada o el desamparo frente a una ausencia de transcendencia?

De esta manera, el estudio aquí propuesto pretende señalar, como decimos, en qué medida la tragedia (simbólica) del teatro lorquiano, heredera infiel de producciones anteriores, continúa en el *corpus* heterogéneo que ofrecen las dramaturgas seleccionadas y, así, a partir de los rasgos comunes u opuestos, definir la naturaleza trágica de sus producciones y ver si es vivida desde la resignación o como una aceptación («consuelo metafísico»²⁰²), continuando con el pensamiento nietzscheano:

El consuelo metafísico -que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.

Nuevamente Garnier para concluir: «Seduce pensar, en efecto, que en este concepto de lo trágico de un teatro de mujeres posmodernas podría situarse la clave de un nuevo

²⁰⁰ Eduardo Cirlot, «Prólogo», *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 11.

²⁰¹ Michel Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 170 y 171.

²⁰² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 16, [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros], consulta: 26/03/15.

horizonte, como lo afirma Jean-Marie Domenach, para fundamentar el conocimiento del presente y de la era por venir».²⁰³

²⁰³ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 27.

4. FEDERICO GARCÍA LORCA Y LAS DRAMATURGAS ESPAÑOLAS

4.1. El «poeta del pueblo»

Conscientes del interés que el escritor granadino ha despertado y continúa haciéndolo, dentro y fuera de España: estrenos, ediciones, traducciones, homenajes, conferencias, seminarios y cursos universitarios, tesis doctorales, congresos, publicaciones, adaptaciones al cine, al baile y al cante..., y no sólo de su obra, sino de su vida y su muerte, es difícil, por no decir imposible, añadir algo nuevo con todo lo que se ha investigado, escrito y trabajado.²⁰⁴

²⁰⁴ Sabiendo que dicho interés nace irremediamente del continuo del saber, un fluido que no cesa y se extiende sin interrupción, apareciendo, casi por obligación, en las generaciones futuras, en el saber que le sucede. Así como lo explica López Mozo:

El teatro de cada época es continuación del que precede o consecuencia de él, incluso cuando se trata de rupturas. En arte no hay borrón y cuenta nueva. Sólo se rompe con lo que existe, lo que exige un previo conocimiento y posterior rechazo. Sin embargo, en el caso español, se diría que a lo largo del siglo XX no siempre ha sido así. Si en los primeros tramos era posible seguir un hilo conductor, éste fue segado de raíz como consecuencia de la Guerra Civil. El conflicto bélico y su desenlace dieron al traste, cuando apenas había nacido, con el movimiento renovador iniciado por García Lorca y un importante grupo de autores. El que años después alumbró Buero Vallejo nada tenía que ver con aquel, no porque lo rechazara, sino porque nacía de una realidad política y social distinta. Más adelante, durante los primeros años de la transición, no faltaron jóvenes dramaturgos que, sin conocerlo, rechazaron el teatro escrito por las generaciones que nos incorporamos a la actividad teatral durante el franquismo. Su ignorancia les impidió saber que muchas de sus propuestas eran calcos de otras formuladas en los años sesenta. Siempre me ha llamado la atención esa discontinuidad, unas veces deliberada y otras consecuencia de su nuestra accidentada historia. De ella me ocupé en un trabajo sobre la vanguardia teatral española, en el que llegué a la conclusión de que era sólo aparente. La veía como una especie de Guadiana, que unas veces discurre a la vista de todos y otras desaparece bajo tierra para aparecer donde y cuando menos se espera (López Mozo, 1998). Esa teoría la extiendo al teatro en todas sus manifestaciones, de modo que, en mi opinión, hay una continuidad, aunque a veces cueste trabajo percibirla. Es cierto que ha sido necesario recomponer ese hilo conductor tantas veces dañado o roto, resultando que autores como el citado García Lorca o como Valle-Inclán han sido rescatados muchos después de su muerte, dándose la paradoja de que, ostentando la condición de clásicos contemporáneos, el público los ha ido conociendo al mismo tiempo que a los nuevos dramaturgos. No sólo eso. Ellos son los autores españoles más representados.

López Mozo, «Chequeo al teatro español. Perspectivas», *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, op. cit., pp. 44 y 45.

El dramaturgo añade a su intervención algunas representaciones que el Centro Dramático Nacional ha ofrecido, del año 1990 hasta 2005 (año del Seminario en el que presenta estas palabras). Cinco obras pertenecen al poeta granadino: *Doña Rosita la soltera*, *La casa de Bernarda Alba* (en dos ocasiones), *Bodas de sangre*, *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* y *El retablillo de don Cristóbal*. Algunas de ellas ya se habían ofrecido en distintas puestas en escena en temporadas anteriores, además de *El público*, *Comedia sin título* y un espectáculo, *5 Lorcas 5*, que reunía diversos textos breves del autor. «Si repasamos la programación de García Lorca (y de Valle-Inclán) en otros espacios, los datos son parecidos, destacando su importante presencia en los repertorios de las compañías independientes. De todo ello se deduce que, en las postrimerías del siglo pasado, suyo ha sido el liderazgo del teatro español y nada apunta a que alguien pueda apearles de él». (*Idem.*). Y si además a esta ley natural del fluir de la que nos habla López Mozo le añadimos la figura de Federico García Lorca, que ya sólo el hecho de nombrarlo nos hace pensar en su tragedia, su asesinato con tan sólo treinta y ocho años en esa España maltratada y despedazada en consecuencia de una guerra en la que todo el mundo perdió.

Antes de que empecemos nuestra investigación entre el dramaturgo y las dramaturgas, resultan ineludibles varias cuestiones previas, que desarrollaremos extensamente en la parte intertextual de nuestro estudio.

La primera cuestión preliminar, recordar que García Lorca fue un artista total. Escribió poesía y teatro, sobre todo, pero también dirigió (La Barraca) e incluso actuó. Asimismo su interés por la música y por la pintura, y su práctica, demostraba sobradamente la variedad de registros que habitaban en él.

La segunda, la obra de García Lorca mantiene un diálogo permanente con no pocos autores clásicos y contemporáneos. Sin embargo, nos lo advierte la crítica, el verdadero maestro de Lorca es el folclor cuyo contenido y forma fluye en toda su producción de manera innata. A pesar de proceder de una familia acomodada y de ser un escritor culto, el poeta tiende a identificarse en toda su producción con lo popular. Un folclor identificado con lo esencial y lo profundo, con la Andalucía del llanto y no de la pandereta.²⁰⁵

La tercera, el poeta y dramaturgo granadino explora diversos géneros y estilos a lo largo de poco más de una década, impulsado por un anhelo de experimentación constante: el teatro simbolista, el teatro de vanguardia, el teatro histórico, las farsas y el teatro de muñecos, etc. Por supuesto, las páginas que siguen tienen en cuenta esa diversidad, que en ocasiones dialoga con nuestra investigación a través de la temática o la simbología compartida, no obstante, siguiendo nuestro propósito de indagación en la estética trágica, trabajaremos únicamente con las ya nombradas obras: *Bodas de sangre* (Tragedia en tres actos y siete cuadros, 1933), *Yerma* (Poema trágico en tres actos y seis cuadros, 1934), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (Poema granadino del Novecientos, dividido en varios jardines con escenas de canto y baile, 1935) y *La casa de Bernarda Alba* (Drama de mujeres en los pueblos de España, en tres actos, 1936), sin prestar atención a los subtítulos que las

Junto con ese don innato que sólo los elegidos como él tienen de hacernos rebrotar a través de su arte infinitas emociones hasta descubrirnos evidencias no sospechadas, su eterna presencia en el panorama teatral queda más que justificada.

²⁰⁵

Donde no hay ni una chaquetilla ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.

Texto recogido por Juan Manuel Rozas, en *La Generación del 27 desde dentro*, Jaén, Ediciones Alcalá, 1974, p. 152, en Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit. p. 39.

acompañan, que más que facilitar la clasificación, nos despistan, como nos recomienda el estudio de Ricardo Doménech.²⁰⁶

La cuarta, es bien conocido que los protagonistas lorquianos pertenecen a los colectivos más desprotegidos y frustrados de la sociedad; en su obra desfilan gitanos, negros, homosexuales y mujeres que luchan contra ese maldito destino que les condena a la (auto)destrucción. Esto se debe a la constante preocupación social en la escritura del poeta que, pese a tener su propia personalidad, coincide con un interés presente en casi toda la literatura española y universal: el valor de la libertad.²⁰⁷ Y, entre todas esas clases marginadas, la mujer, sin lugar a dudas, ocupa un espacio privilegiado, continuando con una tradición literaria iniciada en el teatro griego y que llega a la actualidad. Por lo general, sus personajes femeninos suelen aparecer como víctimas de los convencionalismos sociales que aniquilan sus deseos más íntimos; sin embargo, también es cierto, que su personaje más perverso ha sido encarnado precisamente por una mujer: Bernarda Alba.²⁰⁸

La quinta, el poeta del pueblo, como fue aclamado García Lorca en el teatro de Barcelona en 1935, nos dejó en su última creación un documento histórico de la tensión que se vivía en España a mediados de 1936, poco antes de que estallara la Guerra Civil Española. Una tensión que se palpaba a través del choque de dos mundos totalmente opuestos: autoridad frente a libertad, dialéctica permanente en su obra y relacionada, irremediamente, con el tema del otro, otra constante en sus obras. En el teatro de García Lorca, el tema del otro es tratado desde la actitud vigilante que los demás tienen sobre nosotros. Bernarda y las de su casa viven y se comportan para los otros, para el orden social, olvidándose de ellas, así pues, olvidándose del propio individuo. No es casual, pues, que dos meses antes de ser asesinado y un mes antes de declararse la Guerra Civil Española, el poeta le confesara a Luis Bagaría: «En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura

²⁰⁶

Como lector puede comprobar, sólo dos de estas obras exhiben a través del subtítulo su condición de tragedias. ¿Por qué no las otras cinco? [...] Las vacilaciones y variaciones de los subtítulos, en ocasiones dejando entrever más el tema que el género de la obra, son muy habituales en los autores -no sólo trágicos, pero de manera especial en ellos- del siglo XX, y parte del XIX. Consiguientemente, tales subtítulos no constituyen una prueba demasiado fiable por sí sola. Se impone buscar un apoyo más firme, que ha de estar en el interior de los textos dramáticos.

García Lorca y la tragedia española, op. cit., p. 14.

²⁰⁷ Manuel Fernández Montesinos, «La preocupación social de García Lorca», en Piero Menarini, (ed.) *Lorca*, Bolonia, Atesa, 1987, p. 15.

²⁰⁸ De esto me ocupo en «El personaje más cruel del teatro lorquiano: Bernarda Alba», en Jesús Maestro (ed.), *Figuras del mal y personajes perversos en el teatro europeo, Theatralia*, revista poética del teatro, 15, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 169-180.

para ayudar a los que buscan azucenas».²⁰⁹ Federico, valientemente, apoyaba la idea de un teatro que fuera de acción social, que recogiera «el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes...»,²¹⁰ sumándose así, a la preocupación sociopolítica de numerosos intelectuales de la sociedad española que precede a la Guerra Civil Española (1936-1939).²¹¹ Consciente del poder transformador del teatro su última obra nos presenta un drama que aboga por la libertad del individuo, por encima de todo y convierte al personaje de Bernarda en un símbolo de las fuerzas más oscuras e inhumanas que reprimen esa libertad. Sin embargo, y es, posiblemente, lo más espantoso, no estamos ante un personaje ficticio, sino ante un personaje real, de carne y hueso, fácilmente detectable en esa España a punto de ser rajada en dos.

La sexta, y última cuestión preliminar, los textos del teatro de García Lorca que hemos seleccionado para nuestra investigación parten del realismo para ser transformados poéticamente y así alcanzar el mundo ultrarreal tan característico de su obra. Esto es, la expresión de la realidad profunda que exige la presencia del simbolismo necesariamente, proceso que explica detenidamente el poeta en su célebre conferencia «Teoría y juego del duende» (1933). El arte que aparezca bajo la teoría del duende será totalmente nuevo, ausente de repetición: «Pero imposible repetirse nunca, esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca».²¹²

A través de estas cuestiones planteadas, pero no desarrolladas, afirmamos, una obviedad: García Lorca construye un nuevo teatro, cuya forma permitirá volver a afrontar las grandes preguntas existenciales, ante unos espectadores renovados que acepten la propuesta de su teatro contrapuesto al teatro realista y que «sigan la representación teatral con fervor idéntico al de los fieles en una ceremonia religiosa».²¹³

²⁰⁹ Luis Bagaría, «Diálogos con un caricaturista salvaje», *El Sol*, (1936). Lorca, *Obras completas, op. cit.*, en Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 44.

²¹⁰ Lorca, «Charla sobre teatro», edición facsímil, Fuente Vaqueros, Casa-Museo Federico García Lorca, 1989. Lorca, *Obras completas, op. cit.*, en Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 44.

²¹¹ «Muchos de ellos intentaron concienciar al público sobre la necesidad de luchar por una sociedad más justa, igualitaria y pacífica. Por ello, los temas de carácter político y social fueron objeto de atención preferente en sus creaciones». Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba, op. cit.*, p. 49.

²¹² Miguel García-Posada, *García Lorca*, Madrid, EDAF, 1979, p. 23.

²¹³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 26.

4.1.1. El teatro bajo la arena de Lorca

Este teatro nuevo, de evidente conexión con *El gran teatro del mundo* de Calderón, pretende hacer: «Desfilan en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuase la representación».²¹⁴ Este *teatro bajo la arena*, como así lo denomina García Lorca, se opone al *teatro al aire libre*, el teatro convencional, siguiendo el dictado del contexto europeo vanguardista que critica este teatro y utilizando el teatro en el teatro para su propósito.

El teatro bajo la arena se representa dentro de otra función «sin que lo not[e] la gente de la ciudad» y «por medio de un ejemplo», de lo contrario, «si [levantasen] el telón con la verdad original se [mancharían] de sangre las butacas desde las primeras escenas». Para conseguirlo, nos explica en *El público*, «mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena» y «cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón».²¹⁵ De esta forma, no sólo se nos mostrará el enfrentamiento entre dos tipos de teatro, sino, también, el conflicto interior del propio autor. Propósito «ya explícito en el primer decorado que se muestra en la obra, cuyas ventanas son "radiografías". [...] Como si en esta obra se radiografiara la interioridad del escritor, tanto en su faceta personal como de autor dramático».²¹⁶

En apariencia *El público* y su teatro decididamente vanguardista (*Así que pasen cinco años* y la incompleta *Comedia sin título*), «imposible», como él considera, comparte muy pocos rasgos con su teatro simbolista, que es objeto de nuestro estudio, sin embargo, omitiendo las divergencias formales y temáticas, si nos detenemos en su análisis rápidamente advertimos que les unen tres rasgos inherentes al trabajo del poeta: el lenguaje simbólico, la cosmovisión trágica y el compromiso con la realidad existente, ya sea la del autor como la del público.

²¹⁴ «Llegó anoche Federico García Lorca», 1933. Lorca. *Obra completa*, p. 1731, en Clementa Millán, «Introducción», *El Público*, *op. cit.*, p. 28.

²¹⁵ Clementa Millán, «Introducción», *El Público*, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 32.

4.2. Un nuevo escenario para una nueva dramaturgia

Cuando en 2004, Lola Josa presentaba su estudio, acerca del influjo lorquiano en *El color de agosto*, en el que prestaba atención al espacio y tiempo dramático en el que se desarrolla el «re-encuentro» de sus personajes, nos mostraba el trabajo de Pedrero, y en consecuencia el de las dramaturgas de la democracia, como un «reto».²¹⁷ Tal y como proponía el *teatro bajo la arena* de García Lorca y la escena europea innovadora de principios del XX:

Sobre todo porque como dijo Maritza Wilde, nadie podía derribar la incapacidad de elegir en la mujer si ella misma, a partir de su interioridad y de sus acciones cotidianas, no lograba «aprender a elegir, es decir, a perder». Para ello tenían que escoger entre destruir el teatro o vivir en el teatro, entendiendo ambas alternativas tal y como las propone el Director lorquiano de *El público*. No valía «silbar desde la ventana»; debían «levantar la cortina sin prevenciones»; tenían que inaugurar un *teatro bajo la arena* -auténtico, visceral- desde el cual poder mostrar -como seguiría diciendo el Director- la verdadera realidad psíquica y social de la mujer.²¹⁸

Acertadísimo paralelismo que hace la profesora entre el propósito del teatro lorquiano y el que se proponen las «olas de dramaturgas y no gotitas aisladas como ha sido habitual desde que hay dramaturgas en España»²¹⁹ que surgen en la época demócrata. Mejor nos lo cuenta Pedrero en las siguientes bellas palabras que le dedica al teatro y a la situación que se vivía en la España de 1989. El texto es extenso pero merece la pena incluirlo prácticamente todo para facilitar la comprensión de lo que intentamos mostrar:

Estamos en la España de 1989, acabamos de renacernos europeos, el partido del poder se dice socialista, se habla de cultura hasta en los burdeles, se gastan millones y millones en túnicas y luces, pero cuando la sala se apaga sólo unos pocos despiertan a la magia del escenario y, muchas veces, al rato se duermen de aburrimiento.

En los teatros comerciales los ancianos pudientes se aferran a que nada cambie en el mundo y, si algo, pocas veces, les dice que sí, que las cosas no son como ellos quieren, agarran el visón por los cuernos y se echan a la calle, y dejan abandonados a los cómicos, cómicos con plantón de esquina y sin billete.

En los teatros públicos se evoca a lo grande y a los muertos entre oro y tecnología. Allí van por barato, por cultura, por prosperidad y por mala conciencia, otra gente inquieta, tampoco mucha, pero más variada y colorida. A veces, como llega la onda, sobre todo en los espectáculos importados, se hacen algunas colas.

Y en las cuatro cuevas del teatro alternativo van los cómicos jóvenes y sus amigos a buscar la pureza, que de pureza viven no de pesetas -coplilla casual, lo juro.

²¹⁷ O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, op. cit., p. 39.

²¹⁸ Josa, «Espacio y tiempo dramático para el "re-encuentro": *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», op. cit., pp. 444 y 445.

²¹⁹ O'Connor, «Prólogo», *La llamada de Lauren...*, op. cit., p. 14.

[...] Todos echamos la culpa a los demás. Yo no sé de quién será la culpa, pero te aseguro, querido lector, personaje extraordinario, que la culpa no es del teatro.

El teatro es un lugar donde ocurren acontecimientos notables, amables y mágicos. El teatro es un arte antiguo y sagrado, profano y divertido, joven y luminoso. [...] Y si aún no lo has descubierto te pido que lo busques. [...] Ponte delante del espejo y píntate un colorete de payaso, ¡ya estás cerca! Lee la escena del bosque de *Bodas de sangre* de Federico. Imagina que tu chica es Julieta, o tu chico Montesco. Toma un tranvía llamado deseo... y descubre que *A veces se aparece Dios*.

Amo el teatro, lector amigo, lo amo porque se lo merece, lo amo sin esfuerzo, porque él no es el que me hace sufrir. El teatro es inocente, como tú y como yo. Y vivirá para gozo y transformación de las gentes.²²⁰

La defensa que Paloma hace de un teatro puro y opuesto al otro tipo de teatro, el que gana en masa pero que da la espalda al teatro de su tiempo, «(rechaza) las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténtico»,²²¹ que refleje esa nueva identidad incorporada en el espacio público. Y no es una identidad nueva porque jamás existiera antes, sino porque no le permitieron mostrarse nunca, desde su propia visión y desde su «alma».²²² Sumándose así a la apropiada defensa que hace Adrienne Rich sobre la escritura femenina, como una re-visión, como «el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica».²²³ Y eso es lo que precisamente pretende este resurgir de la dramaturgia española de autoría femenina, «sin ningún tipo de tinturas ideológicas ni pancartas feministas»,²²⁴ recordemos a Resino, simplemente, existiendo.

²²⁰ Paloma Pedrero, «Palabras para ti», *El color de agosto*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997, pp. 11 y 12. Citaré siempre por esta edición.

²²¹ O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy*, op. cit., p. 40

²²² Según como defiende la dramaturga:

Acepto que el arte no tenga sexo. Pero el autor sí. Cuando hablaba de un lenguaje específicamente femenino, no quería hacer referencia a ningún tipo de obra donde se traten exclusivamente problemas de la mujer, donde no existan personajes masculinos, no. Hablaba de algo mucho más profundo, del alma de la obra, de la visión del mundo que una mujer inevitablemente proyecta, porque lo siente así.

Palabras de Paloma Pedrero, en Ortiz, «Nuevas autoras», op. cit., p. 5.

²²³ Adrienne Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983, p. 47.

²²⁴ Ante tal preocupación de las dramaturgas de la primera generación por no querer encasillarse en ninguna ideología, opina M^a Pilar Espín: «La dificultad de identificar una dramaturgia feminista, propiamente dicha se debe a la reticencia de las mismas dramaturgas españolas contemporáneas a integrarse explícitamente en algún movimiento feminista, sobre todo en los años ochenta, seguramente por temor a perder oportunidades si se limitan al gueto». «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1980-2000)», en Margarita Almeda; María García Lorenzo; Helena Guzmán y Marina Sanfilipo (coords.), *Ecos de la memoria*, Arte y Humanidades. Serie: Literatura y mujer. Siglos XX y XXI, UNED, 2011, p. 59. En contraste, Julia Verdugo García, de la desaparecida librería La Avispa, considera que: «La única circunstancia que se puede llegar a observar es que, en general, a las autoras no les interesan demasiado los temas feministas. Pudiera ser que la ausencia de estos temas se deba a que todas ellas son mujeres profesionales, independientes, que pueden bastarse por sí mismas. «Temática y Forma en el teatro de las mujeres de España», *Estreno*, 21. 1, (primavera 1995), p. 18.

4.3. Una odisea recorrida: escritura femenina

No queremos cerrar esta introducción sin prestar atención a la etiqueta feminista que fue controversia en el coloquio moderado por Lourdes Ortiz en 1987 -y lo sigue siendo en muchos contextos-. Mientras Paloma Pedrero se mostraba abierta ante el dilema («si se crea una asociación de dramaturgas, donde hay mujeres que dedican su vida a hacer lo mismo que yo hago, yo quiero estar entonces con mis compañeras»), del mismo modo que Carmen Resino («me parece también que el solo hecho de que nosotras, mujeres, estemos creando teatro, es un signo claro de feminismo, sin necesidad de portar pancartas o elaborar discursos al uso») y veían como inevitable la reivindicación feminista sin que supusiera una militancia dentro de la Asociación; Concha Romero («entré en la Asociación a partir de un propósito fundamental, fomentar la edición de obras») y Yolanda García Serrano («me interesa saber qué ese escribe y por qué, sentir que mi actividad no es un hecho aislado») se distanciaban y reconocían que el único motivo por el que entraron en la Asociación era profesional.²²⁵

Más allá de los porqués que justifiquen esa posición neutra ante el feminismo o, incluso, se podría decir, avergonzada, es nuestra obligación recordar sus antecedentes: en primer lugar, a algunas autoras que vivieron en la España franquista y cuyas obras sólo se publicaron en período democrático. Como es el caso de Carmen Conde que escribió en 1937 *Tras de la perdida gente* pero que no se editó hasta 1986 o el Teresa Gracia con *Las republicanas* por la que obtuvo el Premio de Teatro Aguilar en 1978 y consiguió publicarla en 1984. Ellas junto a otras compañeras exiliadas fueron, precisamente, las que promovieron la «feminización del discurso histórico-narrativo».²²⁶ Y en segundo lugar, la generación anterior a los ochenta, la que inició ese proceso de revisión que apuntaba Rich, como si se tratase de «un acto de supervivencia».²²⁷ Entre las que destaca ampliamente la obra de la escritora y política Lidia Falcón en esa escena vacía de discurso feminista. Así nos lo explica Wendy-Llyn Zaza:

Es en nombre de la mujer como colectivo que Falcón recurre al teatro como plataforma para emprender un proceso de concienciación que rectifique la situación de la mujer como víctima de la sociedad patriarcal y del régimen franquista. Específicamente, la totalidad de sus obras dramáticas está dedicada a la exposición de los mecanismos que retienen y oprimen a la mujer: primero dentro de la familia como institución a través del matrimonio y la maternidad; posteriormente, dentro de la base explotada de la población laboral. Asimismo, hace hincapié en los conceptos ilusorios que tradicionalmente

²²⁵ Ortiz, «Nuevas autoras», *op. cit.*, p. 13.

²²⁶ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 32.

²²⁷ Rich, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, *op. cit.*, p. 47

impiden que la mujer de la clase obrera se una a la lucha de la mujer constituida como clase. Abogando por la concienciación y la solidaridad, pretende dismantelar la jerarquía sociopolítica tradicional tan arraigada en la sociedad española para que la mujer se constituya como poder político.²²⁸

Las mujeres caminaron con el fuego del siglo (1982, estrenada 1985), *Siempre busqué el amor* (1983), *La hora más oscura* (1987), son algunos ejemplos de esta «aspirante a dramaturga», como la califica O'Connor en la medida que sus obras teatrales -«vehículo de su feminismo militante»-²²⁹ no son sino una ínfima parte de su producción y acción militante.²³⁰ Hay que decir, también, que «si hace diez años las dramaturgas se mostraban cohibidas a la hora de confesarse feministas, las de ahora lo demuestran abiertamente en sus textos»,²³¹ y los estudios recientes lo corroboran no en pocas ocasiones.

Por último, debemos añadir que en la actualidad los textos y las representaciones de las dramaturgas españolas del siglo XXI figuran entre los dramaturgos más prestigiosos del país. Esto se debe precisamente al largo camino que han tenido que recorrer teóricas y activistas feministas que han ayudado a allanar ese camino. Ojalá pudiéramos detenernos en ellas y mostrar un breve recorrido por Mary Wollstonecraft, Olimpia de Gouges, Betty Friedan... hasta llegar a la actualidad.²³² Pero no lo haremos, tan sólo recordaremos que «el feminismo surge como un pensamiento político típicamente ilustrado y como una corrección profunda al primitivo democratismo. En plena época ilustrada, el feminismo no es el discurso de la excelencia sino el discurso de la igualdad el que articula la polémica en torno a esta categoría política».²³³ En este momento presente, los estudios feministas han avanzado muchísimo, es por ello que se replantean otras cuestiones sobre la mujer: «El feminismo previo al 2000 consolidó su complejidad [...] todavía continúa siendo un resorte agitativo global que al mismo tiempo se está convirtiendo en una teoría experta con mucho por perfeccionar y con la mirada puesta en las nuevas problemáticas que se presentan día a

²²⁸ Wendy-Llyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad...*, op. cit., pp. 163 y 164.

²²⁹ O'Connor, «¿Quiénes son las dramaturgas españolas contemporáneas y qué han escrito?», op. cit., p. 11.

²³⁰ Otras se sumaran en la misma lucha que el movimiento feminista de Falcón: María-José Ragué-Arias con *Amb mitja vida que em pesa* (1983) y *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1990); Isabel Hidalgo con *Todas hijas de su madre* (1990); Concha Romero con *Un olor a ámbar* (1983) y *Las bodas de una princesa* (1988); y Carmen Resino (1941) *La nueva historia de la princesa y el dragón* (1989) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992).

²³¹ O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, op. cit., p. 36.

²³² Si es de su interés, acudan a la ejemplar introducción que ofrece Francisco Gutiérrez Carbajo en *Dramaturgas del siglo XXI*, op. cit., 2014.

²³³ Amelia Valcárcel, M^a Dolores Renau y Rosalía Romero (eds.), *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, col. Hypatia, 2000, en *Ibíd.*, p. 12.

día»,²³⁴ en palabras de Valcárcel. Por ello, es una obviedad, exactamente como expresa Francisco Gutiérrez Carbajo:

Para analizar estas dramaturgias resultan especialmente relevantes las formulaciones de las corrientes literarias y de las teorías feministas actuales. Los principales argumentos defendidos por estas teorías se reflejan explícitamente en las obras de nuestras autoras, que se convierten, así, en fuentes de conocimiento y de fruición, y nos ayudan a instalarnos en la realidad y a interpretar las representaciones simbólicas.²³⁵

Es por este motivo que nuestro estudio intertextual está habitado, además del discurso de Federico García Lorca, el de las dramaturgas españolas actuales y el de los investigadores e investigadoras detallados en la bibliografía; por teóricas feministas indistintamente de la corriente o del país al que pertenecen. Es así como el discurso de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Simone de Beauvoir, Marcela Lagarde, Francisca Vilches de Frutos... y muchas otras, es tenido en cuenta a menudo en la creación de nuestras autoras como podréis comprobar.

²³⁴ *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 71.

²³⁵ Gutiérrez Carbajo, *Dramaturgas del siglo XXI*, op. cit., p. 11.

II PARTE:

UNA MIRADA INTERTEXTUAL

1. UNA INTRODUCCIÓN A LAS DRAMATURGAS Y SUS TEXTOS

1.1. Paloma Pedrero: *El color de agosto*

Paloma Pedrero pertenece a la dramaturgia española que ocupa las últimas décadas del siglo XX, esto es, el teatro que aparece en los primeros años de la democracia española. Un teatro que no está condicionado por la censura y que tiene la difícil tarea de recuperar la autonomía creadora que la época franquista había prohibido en los escenarios españoles (recordemos que durante el régimen de Franco la escena española representaba fundamentalmente teatro convencional, de signo burgués y de autores afines a la dictadura). Así lo expresa la autora al referirse a ellos:

Vamos todos por la misma línea [...], se escribe de una forma más directa y espontánea. La gente de mi generación no ha sentido la censura y esto se nota en nuestras obras. [...] Escribimos para contar las cosas que nos suceden y nos preocupan. Creo que caminamos por un teatro comprometido, claro y esperanzador.²³⁶

Y al mismo tiempo, es ineludible hablar de la dramaturga madrileña sin relacionarla con aquellas compañeras que se incorporaron a la escena española en la década de los 80 y formaron la Asociación de Dramaturgas Españolas (1987), ya comentada en la primera parte de nuestro estudio.

Desde *La llamada de Lauren...*, su primeriza obra con la que apareció en 1984 y desconcertó a la crítica, pues «no podían aceptar que una muchachita se metiera a indagar en esos mundos de la identidad masculina»,²³⁷ son muchos los títulos que pueblan una obra que no deja de crecer. El teatro de Paloma presenta a seres de nuestro tiempo en el momento de una profunda crisis personal, asimismo, se caracteriza por su metateatralidad y por un espacio único en un tiempo reducido. Como obsesiones creativas nos plantea la «búsqueda de la libertad» y «de la verdad personal», tal y como nos indica en su provechoso estudio Virtudes Serrano:

Mi teatro es eso y casi nada más, el resultado de unos ojitos que se acercan a observar y se cuelan en las peripecias de la experiencia humana. Es el resultado de una profunda

²³⁶ Eduardo Galán, «Paloma Pedrero, una joven que necesita expresar sus vivencias», *op. cit.*, p. 12.

²³⁷ Palabras de Pedrero, en Serrano, «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro», *op. cit.*, p. 42.

vocación por comprender qué es lo que les pasa a los otros y a mí misma [...]; capacidad para ponerte en el otro, ser el otro, identificarte con la maldad y la bondad del extraño.²³⁸

En una primera etapa su dramaturgia se interesa más por el ser humano que social; interés que ha ido cambiando, pasando de lo individual a lo colectivo a medida que se ha consolidado su trayectoria. En los últimos años se ha centrado especialmente en los más desfavorecidos de la sociedad: *Caídos del cielo* y *Caídos del cielo 2* representan su mayor transformación creativa hacia la sensibilidad social. Nos explica: «Es una obra sobre gente sin techo interpretada por gente sin techo mezclada con actores profesionales».²³⁹

Su presencia en el panorama del teatro actual es conocida y abundante, sus obras continúan en los carteles nacionales e internacionales. En una de sus últimas entrevistas, concedida a propósito de los escritos en los que comparte la dura experiencia por la que está pasando tras diagnosticarle cáncer de colon, la dramaturga nos habla de su trabajo: «Hace diez días se estrenó mi obra *El color de agosto* en el teatro Réplika de Madrid. Han hecho un montaje precioso. Y además también tengo en cartel *Noches de amor efímero*. En ese tema sí he tenido alegrías».²⁴⁰

En 1987 Pedrero nos presenta *El color de agosto* con la que obtiene el Accésit del I Premio Nacional de Teatro Breve de San Javier (Murcia) ese mismo año. La obra es estrenada en el Centro Cultural Galileo de Madrid en 1988 y el último montaje nos lo ha ofrecido la joven compañía de teatro La Gola Teatro en mayo de 2011, en el Réplika Teatro. Del mismo modo que en *La llamada de Lauren...*, se plantea la trama en un solo acto, con un lenguaje fresco, coloquial y poético. Aparecen únicamente dos personajes: María Dehesa, una exitosa pintora, y Laura Antón, que se encuentra en pleno fracaso personal. Ambas se reencuentran transcurridos ocho años y, no casualmente, a las ocho de la tarde.²⁴¹ Su historia se teje a través de reproches y engaños; hasta llegar a la desnudez anímica de las protagonistas y descubrir las verdades que han ocultado durante todo ese tiempo ausente. Se trata de un continuo vaivén de amor-odio llevado al límite, caracterizado por una metateatralidad y una brevedad dramática, propios de la construcción teatral de Paloma Pedrero.

²³⁸ Paloma Pedrero, *El escenario de mis letras*, texto inédito de la conferencia pronunciada en el curso sobre *Mujer y Literatura* que tuvo lugar en la Universidad de León, 1995, en Serrano, «Introducción», *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, op. cit., p. 27.

²³⁹ Juana Escabias, «Introducción: Paloma Pedrero en la cima del conflicto», en Pedrero, *Caídos del cielo*, Madrid, Endymion, 2008, p. 9.

²⁴⁰ José Antonio Naranjo, «Decidí no llevar el cáncer en silencio», *La razón*, (14 de mayo de 2011). [<http://www.larazon.es/noticia/>], consulta: el 14/05/11.

²⁴¹ Cuyo simbolismo numérico conviene señalar y así lo haremos cuando nos dediquemos al estudio del tiempo de *El color de agosto*.

Nuestro análisis centra su atención en el espacio y el tiempo en el que se desarrolla el reencuentro de las dos protagonistas de la pieza de Pedrero y descubre como el personaje de María es una prolongación del personaje lorquiano de Yerma: carece de fecundidad, tanto biológica como profesional; su marido al que no desea se llama Juan, como el marido de Yerma; y, además, su frustración le imposibilita ser libre o al menos intentarlo. Por otra parte, Laura, la otra protagonista, personaje frustrado también como María, aunque por diferente motivo, se encuentra en una situación estancada que no la deja avanzar. Juan, el marido de María, ausente pero presente en toda la obra, tiene mucho que ver en ese estado de abandono en el que se encuentra Laura. Son significativos los objetos simbólicos que ocupan ese espacio y sirven para reforzar la temática y exaltar el conflicto dramático de las protagonistas en esa asfixiante tarde de agosto. Entre los que destacamos: «una fuente-ducha con un angelote» (p. 15) que está colgado arriba con la boca abierta y «que echa agua por la boca» cuando se mueve el ángel de abajo, una «Venus de escayola con una jaula en el vientre, [dentro hay] un pájaro vivo» (p. 15), una carta y unas tijeras.

El color de agosto, del mismo modo que *Yerma*, se esfuerza por explicarnos el mecanismo de las relaciones humanas. Este imposible trabajo sólo se consigue a través de esa sensibilidad que sólo los elegidos como Federico y Paloma tienen para explorar espacios ignorados por nosotros y expresar con palabras la incompreensión. Paloma observa al individuo y profundiza en sus conflictos de experiencia humana, su arte es fruto de un trabajo dedicado al otro, ser el otro. A partir de estos pilares, expone un determinado momento del vivir cotidiano -el reencuentro de dos amigas, en el caso de *El color de agosto*- con «una singular habilidad para hacer que aparezcan, dentro de un marco realista, incesantes ráfagas de extraordinaria intensidad poética».²⁴² Es por este motivo que el tratamiento simbólico será fundamental para interpretar la obra y comprobar la herencia garcilorquiana. Ya que a partir del símbolo, ambos, nos hablan de la soledad, la esterilidad, el fracaso, la defensa de la identidad, la libertad y la dignidad de sus protagonistas. Obsesiones creativas que se mantienen firmes a lo largo de toda su producción, tanto la de Pedrero como la de Lorca. Y por encima de todos estos temas, el teatro de ambos es un tributo de los más bellos al amor, al amor fugaz, prohibido, frustrado,... pero la razón de ser de todos sus personajes, aunque suponga su perdición.

El gusto por los títulos sugerentes que contienen un acertado resumen de la pieza también es compartido por nuestros dramaturgos, así como el uso del metateatro. De hecho,

²⁴² Ernesto Caballero, «Prólogo», *El color de agosto*, op. cit., p. 7.

el juego que ofrece el metateatro del que va surgiendo la verdad es el cimiento en el que se apoya la dramaturgia de *El color de agosto* para llevar a cabo su propósito artístico, explorar el mundo interior de sus personajes, pasando por todos los estados del alma que necesita el ser humano para ser. Su obra se dirige a las almas inquietas que creen en el cambio, aunque sus escenarios, a menudo, se llenen de almas frustradas que piden a gritos algo inesperado, mágico y solidario. Así, convierten el teatro en un parque infantil para el adulto, espacio luminoso, sagrado y profano donde pueden jugar los revoltosos, inconformistas que sueñan con un mundo más justo porque saben que es posible.

1.2. Laila Ripoll: *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)*

El nombre de la actriz, dramaturga y directora Laila Ripoll, que en 2002 recibió el Premio Ojo Crítico de RNE «por su dedicación al teatro en todos los ámbitos del quehacer escénico», se hace presente en la escena española en la década de los noventa del pasado siglo. *La ciudad sitiada*, en 1996, y *Unos cuantos piquetitos*, en 2000, son sus primeras creaciones. Pero no será hasta el 2000 cuando aparezca *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, con la que obtiene Mención Especial del Premio María Teresa León, Premio Finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática y del Premio Max al Mejor Texto en castellano. La pieza es estrenada en la Sala Cuarta Pared, dentro de la programación del Festival Escena Contemporánea de Madrid, en 2001, por la compañía Micomicón, de la que forma parte. También se representa en la IX edición de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante, en noviembre de ese mismo año. Al año siguiente, obtiene el primer Premio Mejor Dirección del V Certamen para Directoras de Escena y, en 2003, Mérito al Mejor Texto y Espectáculo del FIT de Miami. La pieza consta con puestas en escena, además de España, en Estados Unidos, El Salvador, Nicaragua, México, Chile, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil y Francia.

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...), según la dramaturga, pertenece a «la trilogía de la memoria» y también a «la trilogía fantástica», *Los niños perdidos*, 2005, y *Santa Perpetua*, 2011, completan el conjunto.²⁴³ Una de las características compartidas en la

²⁴³ Laila Ripoll, en «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. *Santa perpetua* y la "Trilogía fantástica"», *op. cit.*, p. 29. De la trilogía nos habla Ripoll:

Probablemente, *Atra bilis* es la obra menos política de la trilogía, aunque hay un personaje, la criada, que de pronto se pone a enumerar la lista de agravios que le han hecho durante todo el tiempo en que ha estado sirviendo. Es una función muy inocente en algún sentido, pero curiosamente, recuerdo una crítica que nos hicieron en Miami, que decía poco menos que era una

trilogía es el «travestismo» y «transformismo». En *Atra bilis*, aparecen únicamente cuatro protagonistas femeninas que en el montaje de Ripoll «eran interpretadas por actores, al igual que la monja de *Los niños perdidos* en un ambiguo juego teatral de sus personajes».²⁴⁴

La pieza, considerada como farsa o tragicomedia grotesca heredera «del teatro ritual grotesco neobarroco de la última década del franquismo», apunta al esperpento de Valle-Inclán y a los «monstruos agónicos, bestias ebrias de poder y de más variados rostros, trasuntos de Franco», según Isabelle Reck. Que considera a Ripoll como:

La mejor – ¿la única?- representante de esta orientación con obras como la citada o *Santa Perpetua* y sus monstruos híbridos, clones esperpénticos y aterradores o patéticos que corren por el escenario [...]. De eso se trata en estas obras, de destapar "la botellas endiabladas" de la parte oscura de la España del siglo XX.²⁴⁵

Sin embargo, de acuerdo con Reck, «la escritura comprometida en que se inserta el proyecto dramaturgico ético de Laila Ripoll la aparta de lo grotesco trágico absoluto, al introducir, si no una posible redención, por lo menos la confianza en el poder de la denuncia».²⁴⁶ Así como lo explica Laila:

A mí el fascismo me asusta. Hemos vivido una represión fascista durante mucho tiempo y después, muy cercana al fascismo, y creo que no está de más hablar de estas cosas. Sobre todo porque es algo que a mí me toca el corazón. Las cosas que yo escribo es porque las quiero vomitar: son cosas que me remueven, [...]. Hay mucha gente que tiene sesenta y tantos años, a la que nadie le ha preguntado nunca por su historia y encima tiene que seguir con esa especie de vergüenza. No me parece justo. Es un problema de justicia. Yo creo que los españoles vamos por la vida un poco como «nuevos ricos». No nos queremos acordar de lo que hemos sido, de dónde venimos, de que este ha sido un país agrícola y campesino y muy pobre durante mucho tiempo [...] -y este es otro de mis caballos de batalla- [...]. También nos queremos olvidar de lo que hemos sido hasta antes de ayer y así no se va a ningún sitio, sin saber de dónde viene uno y por qué pasan las cosas. [...] No estamos hablando de cosas del siglo XV, estamos hablando de hechos de anteaer, que han tocado a todas las familias.

La dramaturga confiesa con estas palabras sus obsesiones creativas y nombra la Guerra Civil como su punto de partida, a la vez que reconoce su interés por «remover la memoria». Y añade:

obra revolucionaria, que éramos subversivos, que ese final sobraba, y eso nos ha pasado con este texto en más sitios. Y te das cuenta de que en Miami y en muchos sitios hay cosas de las que es muy difícil hablar. Pero al mismo tiempo que en la prensa de Miami nos llamaron de todo, en el Festival nos dieron el premio al mejor montaje y el mejor éxito.

Ibíd., p. 30

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 37.

²⁴⁵ Reck, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *op. cit.*, pp. 59 y 60.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 61.

Estamos hablando del Teatro de la Identidad –y es fantástico y hay que hacerlo-, y de los desaparecidos de América; de los nazis y de los campos de concentración se ha escrito todo, y sin embargo, de nuestra propia historia no hablamos. ¡Cómo tenemos tan poca vergüenza de meternos en estos temas, sin revisar nuestro propio pasado!²⁴⁷

Ante estas palabras, reflexiona Reck: «Laila Ripoll, cuyo teatro indaga en lo impensable de las fosas comunes heredadas de la Guerra Civil y del Holocausto, en las atrocidades reactivadas en los años noventa hasta hoy [...], no podía sino decantarse por lo grotesco, la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar a la vez de soslayo y directamente lo insostenible».²⁴⁸

La historia de *Atra bilis* (*cuando estemos más tranquilas...*) parece sencilla, se trata de tres hermanas ancianas y su criada, reunidas frente al ataúd del difunto esposo de una de ellas, para realizar el tradicional planto. Sin embargo, a medida que avanza la obra, el mundo estancado de estas ancianas se verá agitado por traiciones silenciadas. Así es como iremos descubriendo la relación que mantuvo el difunto con cada una de ellas, incluida la criada; el hijo enterrado de Aurorita o el propósito de la criada, Ulpiana, de acabar con la vida de sus dueñas. Todo bajo un humor punzante e hiriente, «que tiene mucho que ver con la tragedia»,²⁴⁹ vislumbramos un mundo trágico habitado por unos personajes frustrados que viven atrapados en una «tumba-casa»²⁵⁰ donde se respira dolor, injusticia, rencillas, y bilis, mucha bilis.²⁵¹ Ese espacio asfixia tanto a los personajes como a nosotros, los lectores/espectadores, que presentimos que volvemos al mundo de Bernarda Alba. Estas ancianas parecen ser la prolongación de las hijas de Bernarda, porque después de ocho años de luto, vírgenes y con el arroz pasado posiblemente nos encontraríamos ante unas amargadas

²⁴⁷ Henríquez, «Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll», *Primer Acto*, 310, (2005), pp. 119-121.

²⁴⁸ Reck, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁹ José Henríquez, «Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll», *op. cit.*, p. 122. A propósito de su humor nos confiesa Laila:

Hace unos días vi *Plácido* de Berlanga, por décima vez, y me estaba volviendo loca, diciendo «Por favor, de mayor yo quiero ser Berlanga». ¡Esas señoras de la caridad teniendo un pobre en su casa la Nochebuena, y el hombre del motocarro! De alguna manera, eso es lo que yo voy buscando en el teatro, ese humor negro: además, el mundo de los niños o el de las ancianas (en *Atra bilis*), proporciona una teatralidad alejada del naturalismo y es otro tipo de teatro, que a mí me gusta verlo y leerlo, pero no me gusta hacerlo. Me gustan las cosas teatrales.

Ídem.

²⁵⁰ Reck, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora», *op. cit.*, p. 59.

²⁵¹ El simbolismo de este ingenioso título alude a lo que verdaderamente huele en ese espacio, el escenario de la pieza de Ripoll, esto es a *atra bilis* (del latín, *atra*, negro y *bilis*, cólera) que aparece en la medicina como el líquido negruzco procedente de la putrefacción postmortem de la sustancia medular suprarrenal.

ancianas que supurarían cólera por cada poro de su piel. Tan evidente es el reflejo lorquiano que llegamos al punto de preguntarnos si realmente hay influencia lorquiana en la configuración de las protagonistas de *Atra Bilis* o esta es una posible continuación de la última tragedia que nos dejó el dramaturgo desde una línea más grotesca.²⁵²

La obra se estructura a partir de dos fuerzas opuestas: autoridad frente a libertad, como en *La casa de Bernarda Alba*. La familia y la religión, instituciones abusivas que facilitan el trabajo al sistema represivo en el que han colocado a nuestras protagonistas, también son dos temas recurrentes en ambas obras, reforzados con los siguientes símbolos: la casa, el reiterado motivo del blanco y el negro, los ritos funerarios, el dentro y el fuera, los cuatro elementos y la animalización de los personajes, entre los más destacados.

Asimismo, el eco lorquiano persiste en el discurso de la obra, tanto en el uso de la repetición, como en la elección del vocabulario y la estructura de las oraciones. Nos referimos, por una parte, a la selección de fragmentos propios de textos reconocidos como los utilizados para el plato: «Alabado sea Dios»,²⁵³ en *La casa*; «Nuestra vida es como un río que siempre acaba en el mar»,²⁵⁴ en *Atra bilis*, con otros inventados: «Con la llave que todo lo abre y todo lo cierra» (p. 152), en *La casa*; «Estate bien con el Cielo que la muerte va a llegar» (p. 168), en *Atra bilis*. Por otra parte, el uso de palabras cuyo poder es, en palabras de Luis Fernández Cifuentes, el del «exterminio»²⁵⁵: «el veneno de sus lenguas» (p. 155), «mala lengua» (p. 223), «habla. Te conozco demasiado para saber que ya me tienes preparada la cuchilla» (p. 226), en *La casa*; «¡Y mucho cuidadito con pasarte de lista o te abro la cabeza a muletazos!» (p. 170), «¡Cállate, boca de Satanás!» (p. 173), «El día que te muerdas la lengua te envenenas» (p. 182), «Lo que se decía por tu boca, so víbora» (p. 185), en *Atra bilis*. Las acotaciones que acompañan a los hechos también están llenas de advertencias que enfatizan esas palabras hirientes: «saltando llena de celos» (p. 223), «con crueldad» (p. 228), «con odio» (p. 229), en *La casa*; «fuera de sí» (p. 202), «masca su rabia» (p. 204), «echa humo»

²⁵² Dicha hipótesis la presenté bajo el título «Ecos lorquianos en *Atra Bilis*, cuando estemos más tranquilas... de Laila Ripoll», en el I Congreso Internacional de la Asociación Teatro Siglo XXI, celebrado en la Universidad de Vigo, en 2013. Sus actas todavía no han sido publicadas, lo harán próximamente, tal y como se nos informó en junio de 2015.

²⁵³ Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, M^a Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 152. Citaré siempre por esta edición.

²⁵⁴ Laila Ripoll, *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001, p. 168. Citaré siempre por esta edición.

Aunque, exactamente, los versos de la copla de Jorge Manrique son: «Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir». Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre. De poesía*, Vicente Beltrán (ed.), Biblioteca clásica de la Real Academia Española, p.1. [http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf], consulta: 08/01/13.

²⁵⁵ Luis Fernández Cifuentes, «La casa de Bernarda Alba: El rigor de la indefinición», en *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1986, p. 195.

(p. 203), «sobresaltadísima» (p. 188), en *Atra bilis*. Por último, destacar la abundancia de refranes y expresiones populares que aparecen en las piezas y que muestran el conocimiento del folklore español que dominan nuestros dramaturgos.²⁵⁶ Apareciendo en *La casa* expresiones como las siguientes: «gori-gori» (p. 139), «en mi tiempo las perlas significaban lágrimas» (p. 247), «se te subirán al tejado» (p. 232); y en *Atra bilis*: «por esperar marido caballero, me llegan las tetas al braguero» (p. 187), «alma de cántaro» (p. 189), son algunos de los múltiples ejemplos que nos ofrecen ambos textos.

En las dos obras, desde el principio, el hecho de hablar es sinónimo de poder y quien carece de este se sitúa en el lado opuesto, en el silencio, o lo que es lo mismo, en la represión. De ahí que sean Bernarda y Nazaria, las encargadas de manejar ese poder y de demostrarlo insistentemente a través de un discurso superior e inamovible: «¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!» (p. 185), sentencia Bernarda; «Estará bien cuando a mí me dé la gana, que para eso comes mi pan» (p. 186), impone Nazaria. Sus discursos apoyan al código moral o ideológico que representan: «¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?» (p. 200), se cuestiona Bernarda; «¿Estará bien comer de esto siendo el luto tan reciente?» (p. 178), «¿Estará bien que cante habiendo un cuerpo presente?» (p. 180), lo hace Nazaria. Una moral que, según Doménech, pertenece a la «vieja derecha española»²⁵⁷ y se opone rotundamente a la defensa que pretende el teatro de ambos dramaturgos.

Del mismo modo que Federico García Lorca, Laila Ripoll espera de su público una reflexión, «que le pase algo por dentro». Así es como utiliza su escritura como medio de denuncia, de indignación: «Creo que hay veces en que escribes por mala uva, por ganas de pegar un puñetazo y como no sabes dónde va a llegar ni cómo, pero tienes esa necesidad de berrear por algo que te parece injusto, que te molesta, que te ha tocado».²⁵⁸ Y sigue contando cómo a partir de la guerra de los Balcanes hubo un antes y un después en su escritura, por las

²⁵⁶ Francisco Rodríguez Adrados, no obstante, aclara:

Este teatro poético maneja un lenguaje literario, está muy lejos del costumbrismo, del dialecto popular y del folklore: universaliza elementos que pueden ser locales en el origen, pero que son en realidad simplemente humanos. Sigue y maneja modelos literarios, de los griegos a los clásicos españoles (Lope, Calderón) e ingleses (Shakespeare) y a los españoles modernos (Marquina, Valle-Inclán, Benavente); pero une a ellos modelos absolutamente populares, como las representaciones de títeres de su Andalucía natal que él coloca, justamente, en los orígenes del teatro, orígenes a los que hay que volver.

Francisco Rodríguez Adrados, «Las tragedias de García Lorca y los griegos», *REC*, XXXI, 1989, pp. 51 y 52, en M^a Francisca Vilches de Frutos, «Prólogo», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 69.

²⁵⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 166.

²⁵⁸ Ripoll, «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. *Santa perpetua* y la "Trilogía fantástica"», *op. cit.*, p. 27.

mañanas mientras desayunaba, escuchaba que las mujeres bosnias eran violadas y después «sus propios compañeros les abrían el vientre para sacar a los hijos, porque eran de otra raza». Inevitablemente, ella lo asociaba a las historias que le contaba su abuela, «historias de bombardeos» que le contaba mientras tomaba el «cola cao con las galletas».²⁵⁹

1.3. Angélica Liddell: *El matrimonio Palavrakis*

Angélica Liddell lleva más de dos décadas en los escenarios españoles y, desde 1993, compartiendo oficio con el autor y director Gumersindo Puche, con quien fundó la compañía Atra Bilis.²⁶⁰ Este «animal escénico», en palabras de Nuria Ruiz de Viñaspre,²⁶¹ ofrece un teatro de difícil digestión y se la considera uno «de los más personales, arriesgados, radicales y cautivadores creadores escénicos con que cuenta el teatro español».²⁶² Su obra oscila entre la tradición y la modernidad por lo que resulta difícil encorsetarla: performance, tragedias griegas, narrativa norteamericana, cuentos para niños... todo aquello que le permita llegar a nuevas formas teatrales para alcanzar un mensaje transformador, esto es, político, en el que no ofrece una solución, sino una reflexión. Según el crítico teatral Óscar Cornago, «Liddell es acuñadora de un lenguaje teatral de dialécticas imposibles y sus producciones oscilan entre el expresionismo desgarrador, la crítica social, la pureza, la escatología y la búsqueda del significado a través del dolor y la subversión».²⁶³ El estudio de Marco Canale²⁶⁴ señala tres etapas en la carrera de Liddell; una primera, de 1988 a 2000, en la que encontramos varias

²⁵⁹ *Ídem.*

²⁶⁰ Se refiere, como veíamos con Ripoll, a la *bilis negra*, uno de los humores hipocráticos que corresponde al temperamento suicida y melancólico, muy afín a su teatro. Liddell ha declarado que sus obras hablan de la «parte tóxica del hombre», recogen «toda la monstruosidad que hay en la aparente sociedad del bienestar». En otra ocasión confiesa la dramaturga:

Cuando te desenvuelves en el exceso, para no caer en lo patético, tienes que trabajar con ella; pero lo que hay en mi teatro es mala hostia y cabreo, trabajo con lo que odio y desprecio; y detesto muchísimas cosas. El escenario es donde puedo vengarme de la vida, de los hijos de puta que me he ido cruzando, donde puedo defenderme de mi propia naturaleza, trabajo con nuestros peores sentimientos.

Rosana Torres, «Odio mucho y adoro la venganza», *El País*, (21 de mayo de 2011). [<http://elpais.com/diario/2011/05/21/cultura/>], consulta: 06/08/13.

²⁶¹ Nuria Ruiz de Viñaspre, «La casa de Angélica», en *Rascacielos.blog*, (06 de noviembre de 2009). [http://rasca-cielos.blogspot.com.es/2009/11/la-casa-de-angelica_06.html], consulta: 29/07/13.

²⁶² Josu Montero, «Angélica en el país del horror», en Liddell, *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai, 2009, p. 8.

²⁶³ Palabras de Cornago, en Rosa Torres, «Angélica Liddell, premio Nacional de Literatura Dramática», *El País*, (05 de noviembre de 2012). [<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/>], consulta: 27/08/13.

²⁶⁴ Marco Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI, op. cit.*, pp. 368-382.

búsquedas en su creación; una segunda, de 2000 a 2003, en la que observamos «una consolidación de lo dramático en el sentido más aristotélico del término y una fuerte coherencia temática en la dura visión que expresa hacia la piedra sobre la que se edifica nuestra sociedad: la familia»;²⁶⁵ y, una última, que ocupa desde el 2003 hasta la actualidad, en la que vemos un acercamiento hacia lo político y lo social.

Liddell, afín a la vanguardia que surgía en la escena europea de principios del siglo XX y de sus continuadores, aunque ella no considere a su teatro como vanguardia,²⁶⁶ defiende la idea de «teatro viejo», que no tiene nada que ver con el «teatro a la Fura del Baus». Es por ello que pretende:

Conmover sí, pero también escandalizar, y no por el gusto del escándalo en sí, sino porque lo que se muestra debería provocar montañas y ríos de gritos escandalizados. Es por eso que las obras de Angélica Liddell te dejan con la garganta seca (con un grumo de lágrimas disecadas), con los nervios y la angustia agazapados en el estómago, literalmente sin palabras. Sus piezas han sido calificadas de excesivas, pero sólo por medio del exceso se puede canalizar una verdad de estas características, es el único medio eficaz para dejar al público encajado en el asiento.²⁶⁷

Su trabajo pertenece a un nuevo teatro político que surge a finales del XX, cuyos autores se han propuesto exponer los males de la sociedad actual. Utilizan escenarios insólitos, haciendo desaparecer, en ocasiones, la identificación del público con los actores y actrices, convierten la estructura de la obra en una sucesión de escenas, ofrecen estilos heterogéneos y exigen un público dispuesto a aceptar la nueva escena propuesta. Liddell, consciente de ello, convierte su teatro en un espectáculo (performance) que no resulta indiferente a nadie y llega a incomodar de tal modo, que muchos de sus asistentes abandonan la sala a mitad de la función. Hecho que la misma autora considera un fracaso:

La provocación la entiendo desde un punto de vista político como una confrontación con la realidad. Tampoco me parece exitoso que se vaya la gente. Si se van lo admito y me parece bien, yo también me voy de los teatros, me voy casi siempre, nunca espero hasta el final...Más que nada no es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Intento aplicar un poco lo que a mí me conmueve como espectadora porque si algo me hace daño no me gusta. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela.. Si no me duele el estómago me parece algo absolutamente

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 373

²⁶⁶ Creemos que se refiere «a una manera "actual" de hacer teatro (grosso modo, a partir de los años sesenta, después del teatro absurdo y el teatro existencialista, con la emergencia de la performance, del happening, de la danza denominada posmoderna y de la danza-teatro)». Pavis, *Diccionario del teatro, op. cit.*, p. 460.

²⁶⁷ Coral García Rodríguez, «La (Com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI, op. cit.*, pp. 173 y 174.

despreciable y banal. Entonces sí que tal vez intento que les duela un poquito el estómago.²⁶⁸

El objetivo principal de la dramaturga son los conflictos sociopolíticos de nuestra sociedad, de ahí la necesidad de un teatro combativo que nos saque de nuestro parálisis, como si de una declaración de guerra se tratase. A menudo, observan los críticos, hace uso del método lógico inductivo; esto es, trabaja con experiencias personales para terminar planteando temas de carácter general que afectan a la población:

Hay una cultura aventada por los grandes medios y los grandes capitales que están creando una sociedad a su medida, alienada, masificada y apática: un mercado. Se invierte mucho en homogeneizar las conductas. Por eso reivindico al individuo, al capitán, Ahab frente a las opiniones generales. Cuando hablo de mi despecho en *La casa de fuerza* no es por narcisismo, sino para acabar hablando de las mujeres asesinadas de Ciudad Juárez: la sensibilidad va siempre de lo personal a lo colectivo.²⁶⁹

Estamos, claramente, ante un teatro de denuncia, como ocurría con Ripoll, que se aleja de lo ocioso y se acerca a la protesta de la injusticia, del abuso y de todos los males que dominan nuestra sociedad. Esta posición militante le hace ocuparse de lo que sucede en la calle y tomar partido siempre a favor de los más desfavorecidos, así lo expresa, a propósito de *La casa de la fuerza*: «El mundo está lleno de gente que es amada, pero yo he elegido hablar de los que no son amados. No puedo evitar ponerme de parte de los débiles, de los humillados».²⁷⁰ Recordándonos, inevitablemente, el propósito de Federico García Lorca:

En este mundo yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. [...] En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo... me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.²⁷¹

²⁶⁸ Entrevista a Angélica Liddell. Radio CBA. (13 de febrero 2007), en Vidal Egea, *El Teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, op. cit., pp. 589 y 590.

²⁶⁹ Palabras de Liddell, en César Vallejo, «Por las revueltas de Angélica Liddell», *El País*, (17 de octubre 2009). [http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html], consulta: 23/12/13.

²⁷⁰ Palabras de Liddell, en Liz Perales, «Tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas», *El Cultural*, (16 de octubre de 2009). [http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=26009], consulta: 07/03/14.

²⁷¹ Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2003, p. 84.

Con el que no sólo comparte este gusto por un teatro que represente nuestra realidad y mime a los marginados de la sociedad, sino su poeticidad, su dramaticidad y «la centralidad de la figura femenina»,²⁷² como advertimos en el estado de la cuestión.

El matrimonio Palavrakis (2000), primera parte de *El Tríptico de la Aflicción*, se estrenó por la Compañía Atra Bilis en el Teatro Pradillo de Madrid, el 21 de febrero de 2001, con ocasión del Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena Contemporánea (Ciclo Nuevas Dramaturgias).²⁷³ Su estreno supuso la consolidación de la autora y su posicionamiento dentro de la escena contemporánea.²⁷⁴ Liddell nos explica cómo la fotografía de un matrimonio inspiró la temática de *El matrimonio Palavrakis*: «La foto representa a una pareja con una capa de rey falso sobre los hombros; el hombre lleva una corona y un cetro, la mujer una diadema y gafas de sol extravagantes, además de un vestido de imitación a la piel de leopardo; los dos tienen una mirada deprimida, en una palabra: son la encarnación de lo patético». Juan Antonio Vízcano opina al respecto: «Sobre este matrimonio conflictivo se cierne toda una dolorosa visión de la vida, de las repugnancias generacionales entre hijos y padres».²⁷⁵ Y continúa Liddell:

²⁷² «La Com(pasión) de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI, op.cit.*, p. 174.

²⁷³ Fue traducida de inmediato al portugués por Alberto Miranda y publicada en la revista *El Pateo*, nº 7, 2001.

²⁷⁴ Así lo considera Pedro VÍllora:

El matrimonio Palavrakis es una obra de una intensidad casi insoportable, el trabajo más impactante de una autora que había suscitado muchas expectativas desde los primeros años noventa, y que por fin ha creado ese espectáculo que significa su madurez y que la sitúa en la primera línea de la escritura actual. En esta obra permanecen algunas constates de su poética: el erotismo, la perversión, la truculencia, la pregunta acerca del monstruo, el cuestionamiento de las convenciones. Obras como *El jardín de las mandrágoras*, *La cuarta rosa*, *Leda*, *La falsa suicida* o incluso la bellísima *Frankenstein*, eran sucesivas indagaciones o juegos sobre estas bases, pero casi siempre había un punto de artificio evidente y desenmascarado que permitía que el espectador asistiese a unas construcciones que le podían resultar más o menos atractivas, pero que no le obligaban a comprometerse con ellas ni tenían por qué afectarle en un grado esencial. Esta vez no ocurre así; aquí elimina Angélica Liddell cualquier precioso obstáculo que interfiera en el camino hacia el interior de las cosas, hacia los interrogantes ineludibles: por qué nacer, por qué dar a luz, por qué querer perpetuarse, por qué vivir, por qué amar, por qué no simplemente morir.

Pedro VÍllora, «Consolidación de una gran autora», *ABC*, (...), (febrero de 2001).

[<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/matrimonio/prensa/prensa4.htm>], consulta: 20/02/13.

²⁷⁵ Juan Antonio Vizcaíno, «Los límites del asco y la belleza», *La Razón*, (24 de febrero de 2001). [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/matrimonio/prensa/prensa3.htm>], consulta: 10/08/13.

El programa de la obra, también nos permite comprender mejor la historia de El señor y la señora Palavrakis:

Todo nace del dolor, del dolor que nos producen las cosas, del dolor que nos destroza mientras dura nuestra mezquina existencia. Al menos esa es la cáustica reflexión de la actriz, dramaturga y directora Angélica Liddell. Pero lo cierto es -y quién puede negarlo- que el sufrimiento deriva en locura y la locura engendra monstruos. Eso nos deja ver *El matrimonio Palavrakis*, una pareja esperpéntica y kitsch que ha ganado un concurso de baile convocado por la comunidad. Entonces,

Partí de esta imagen porque me parecía un matrimonio absolutamente patético. Me planteé lo que había pasado a esta pareja en su vida para que tuvieran estos rostros en esta fotografía. Cómo sería su pasado. Tenía que buscarles su pasado. Y luego se funde con una historia de una reina de la belleza infantil de Estados Unidos, una niña preciosa que asesinaron y nunca encontraron al asesino.²⁷⁶

La historia de este desgraciado matrimonio, interpretado por la misma Angélica Liddell y Gumersindo Puche, nos la cuenta una narradora como si de un cuento infantil se tratase. Un cuento macabro, más bien, en forma lírica, siguiendo las palabras de Liddell: «Intento conducirlos hacia una poética exacerbada poniendo a los personajes al límite».²⁷⁷

La obra reflexiona sobre la unión de dos personas maltratadas en su infancia y como esta unión tendrá crueles consecuencias, irremediablemente. Sin pretender juzgar, «no quiero transmitir un mensaje -dice Liddell- sólo pretendo mostrar, creo que es la mejor manera de hablar del alma del ser humano». La autora «muestra la parte más negra de ese alma, para llegar en totalidad al humano, para comprenderlo».²⁷⁸ Y, así, comprenderse a ella también.

Nada más iniciarse la trama, el lector/espectador está al corriente de los fantasmas que persiguen a nuestros protagonistas: las niñas y los perros. Sus fantasmas se remontan a tristes recuerdos que pertenecen a su infancia, fantasmas que ya son habituales en la obra de Liddell. Recordemos que *El tríptico de la aflicción (El matrimonio Palavrakis, Once Upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno, Hysterica Passio y Lesiones incompatibles con la vida)* está dedicado exclusivamente a la relación entre padres e hijos, según Liddell: «Un tríptico a la manera de las tablas medievales, con historias de martirio y sufrimiento».²⁷⁹ La explicación nos la da ella misma: «La infancia la tengo en cuenta porque es el lugar del débil, del abuso, de la indefensión. Siempre me pongo de parte de los débiles, es algo que no puedo

gracias a una serie de flash-backs y piezas barrocas que intensifican el simbolismo, descubrimos la truculenta historia de la pareja: la tragedia que supone el asesinato de su hija Chloé y que obliga a Elisa [error: Elsa] Palavrakis a confeccionar trajecitos a su perrillo ciego y a Mateo Palavrakis a comprar braguitas usadas a las colegialas. Naturalmente, el matrimonio Palavrakis merece ser respetado a causa de su sufrimiento, pero el sufrimiento deriva en locura y la locura engendra monstruos... monstruos a los que uno no puede evitar amar, como si fuéramos una especie de Cristos idiotas.

«Programa de *El matrimonio Palavrakis*», en *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, [<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell>], consulta: 05/08/13.

²⁷⁶ Liddell, «Entrevista con Angélica Liddell del 29 de mayo de 2001, por Susanne Hartwig», inédita, en Susanne Harwitg, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 221.

²⁷⁷ Palabras de Liddell, en Eloísa de Dios, «*El matrimonio Palavrakis*. la extraña pareja», *El cultural*, (21 de febrero 2009). [<http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-matrimonio-Palavrakis-en-la-Pradillo/13209>], consulta: 13/08/13.

²⁷⁸ Eloísa de Dios en *Ídem*.

²⁷⁹ Liddell, *Tríptico* (Dossier de prensa entregado por la autora en el 2002), en Susanne Hartwig, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 213.

controlar».²⁸⁰ Esta defensa del oprimido se presenta desde el inicio de la pieza, cuando Mateo le advierte a la colegiala de la que abusa: «Somos las víctimas. Ante todo somos las víctimas. Nunca lo olvides. Las víctimas».²⁸¹ Así es como «la dicotomía normal frente a monstruoso se desmantela rápidamente»,²⁸² siendo Mateo, y Elsa como descubriremos, víctimas y verdugos a la vez.

El matrimonio Palavrakis, en particular, conecta asombrosamente con *Yerma*, resultando Elsa, la protagonista, una prolongación del personaje lorquiano con la que comparte la misma tragedia. Casada con un marido al que no ama, se empeña, de todos modos, en quedarse embarazada de él y así huir del fracaso existencial en el que se encuentra y del que es imposible salir por sí misma. Entre la obra de García Lorca y la de Liddell han transcurrido más de 60 años y, a pesar de ello, ambas intentan desmantelar los mismos conflictos, puesto que son universales y ahistóricos. Esto es: la lucha por la verdad y la libertad en un mundo injusto, violento y represivo. Angélica, como hace Federico, cuestiona la institución familiar y el papel que cada uno de nosotros jugamos dentro de ella, unos papeles únicos e impuestos por otros que parece ser que se pueden contradecir. Junto a esta temática, nuestro análisis persigue símbolos característicos de la obra de García Lorca como el cuchillo, la sangre, los perros,... comunes en *El matrimonio Palavrakis*.

Por otra parte, *La casa de Bernarda Alba* también se hace eco en *El matrimonio Palavrakis*, pues con la muerte se inician y cierran ambas obras. Una muerte vivida desde el sacrificio, es por este motivo que los temas de sangre y fecundidad resultan inseparables del tema en cuestión. La muerte no sólo se convierte en el escenario en el que se mueve el matrimonio -incluso en él darán vida a su hija, Chloé-, sino que, además, nos alerta de la autodestrucción inevitable de sus protagonistas, pues ellos, en última instancia, son las víctimas, como señala insistentemente Mateo, los perjudicados de esa sociedad que crea monstruos.

La dramaturga, con *El matrimonio Palavrakis*, pretende señalar, para arrancar, la máscara que todos y cada uno de nosotros llevamos. Esa que, como dice el DIRECTOR lorquiano: «Cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, [su] yeso oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho».²⁸³ Para Angélica y Federico, la máscara cree poder ocultar el lado oscuro que todo ser

²⁸⁰ Palabras de Liddell, en Vllora, «Angélica Liddell vuelve a sorprender», *El Mundo*, (7 de febrero de 2007). [<http://www.peonesnegros.info/fondodocumental>], consulta: 05/09/13.

²⁸¹ Lidell, *El matrimonio Palavrakis*, Bilbao, Artezblai, 2011. Citaré siempre por esta edición, p. 8.

²⁸² Hartwig, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 214.

²⁸³ Lorca, *El público*, *op. cit.*, p. 156.

humano tiene, esa parte aniquiladora y destructiva que todo ser es capaz de desarrollar como fruto de las relaciones humanas degradadas y pasar de víctima a verdugo con una facilidad que da pánico contemplar. Entregándose a actos crueles que atentan contra el débil y que terminan sacrificándolo. Nos informa Vidal Egea: «Con la llegada de la dramaturga, los escenarios españoles han empezado a dar cabida a un teatro combativo y crítico con las élites, que supone una amenaza y una revisión del orden clasista imperante».²⁸⁴ En definitiva, un teatro que expresa su compromiso con la realidad y resuena a García Lorca.

1.4. Gracia Morales: *Como si fuera esta noche*

Como si fuera esta noche es una de las obras con mayor repercusión de la dramaturga granadina Gracia Morales, primera dramaturga en conseguir el premio Marqués de Bradomín y, en consecuencia, encasillada en la conocida generación Bradomín.²⁸⁵ La obra escrita en 2002 y estrenada ese mismo año en el Teatro Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada) por la compañía teatral Remiendo Teatro, bajo la dirección de Juan Antonio Valverde, ha sido montada por numerosas compañías españolas entre las que destacan Barugabá Teatro (Valencia), en 2007; Imaginal producciones (Sevilla), en 2007 y Lo más crudo Teatro (Madrid), en 2008. Asimismo, la han estrenado compañías hispanoamericanas, como la del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, (Argentina), en 2003, bajo la dirección de Carlos Ianni o la compañía Tresde (Uruguay), en

²⁸⁴ Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988- 2009)*, op. cit., p. 146.

²⁸⁵ A propósito de los premios, la dramaturga comparte una interesante reflexión que queremos recoger aquí:

Me parece que los premios cumplen una labor de difusión y visibilidad importante, sobre todo para los/as dramaturgos/as que no tenemos aún una importante trayectoria. [...] Por otra parte, no deja de sorprenderme el desequilibrio que, en la mayor parte de la historia de los premios importantes, existe entre hombres y mujeres galardonados. Cuando en el año 2000 gané el Premio Marqués de Bradomín, me enteré de que era la primera mujer en conseguirlo, y este certamen se venía convocando desde 1985; desde 2000 ha habido once convocatorias más y sólo lo ha ganado otra mujer, Pilar Campos, al año siguiente de obtenerlo yo. Por su parte, el Premio Nacional de Literatura Dramática, creado en 1992 no se concedió a una mujer hasta que lo obtuvo Lluïsa Cunillé en 2010; este año, 2012, lo ha vuelto a ganar una dramaturga, Angélica Liddell. Si uno revisa el palmarés de otros como el Premio Born, el Lope de Vega o el Tirso de Molina, se ratifica esta desproporción apuntada. Siempre me he preguntado por qué tan pocas mujeres ganan estos premios: ¿menos mujeres escribimos y menos mujeres nos presentamos, pues, a los certámenes? Sí, posiblemente. Pero no sé si puede también influir el hecho de que, en muchos casos, el jurado está compuesto por un número bastante mayor de hombres que de mujeres.

Morales, en *Dramaturgas del siglo XXI*, op. cit., p. 314.

2004, dirigida por Marcelino Duffau; y, también, compañías de Francia y de Estados Unidos.²⁸⁶

La dramaturgia de Morales, «una de las autoras más interesantes dentro del panorama del teatro español contemporáneo», según Lourdes Bueno,²⁸⁷ persigue un teatro que apunta «más arriba de un espacio intermedio entre una realidad reconocible para el público y otra en la que irrumpe lo misterioso, lo fantástico»;²⁸⁸ apostando, así, por un teatro que se suma a la tendencia de crear ámbitos en los que coexisten hechos históricos con componentes mágicos. Ese ambiente permite mezclar dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, unidos en el mismo espacio. De esta forma, su trabajo comparte rasgos característicos con las obras posmodernas en las que predomina la «indeterminación cronotópica». Puesto que, «aunque sus personajes se mueven por espacios y tiempos que el receptor puede identificar fácilmente, la autora no suele especificar, salvo en contadas ocasiones, en qué lugar o época nos encontramos».²⁸⁹

Entre esos dos mundos Morales trata temas universales que nos afectan desde siempre como el poder en todas sus manifestaciones, la recuperación de la memoria y la búsqueda de la verdad por encima de todo. Para Ortiz Padilla, la dramaturga nos ofrece, en todas sus obras, «su peculiar mirada –alerta, crítica siempre–, capaz de iluminar nuevos ángulos en la realidad».²⁹⁰ La investigadora señala también, acertadamente, que el teatro de Morales defiende «un teatro muy real, pero que huye de todo realismo», que muestra una visión crítica del mundo a través de su imagen distorsionada. Así: «Su escritura trata, entonces, de mantener el difícil equilibrio entre la libertad creativa y el contacto con el espectador».²⁹¹

Morales consigue, de esta forma, crear en sus textos un ambiente mágico, que se ve acentuado continuamente por «ecos líricos, lenguaje metafórico, citas literarias, diálogos fragmentarios donde los personajes no se hablan en la estructura pregunta-respuesta». Su teatro cuida la palabra y sus formas, juega con ella; en definitiva, «es rico en recursos que provocan en el público un estado de alerta para descodificar un lenguaje lleno de trampas o

²⁸⁶ De la buena acogida que ha tenido el trabajo de Morales en el exterior, especialmente en Francia y Argentina, han surgido interesantes colaboraciones en diversos proyectos teatrales, tanto de creación como de investigación.

²⁸⁷ Lourdes Bueno, «La realidad más "irreal"», *op. cit.*, p. 1.

²⁸⁸ Morales, en *Dramaturgas del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 311.

²⁸⁹ Bueno, «La realidad más "irreal"», *op. cit.*, p. 2.

²⁹⁰ Ortiz Padilla, «Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público», *op. cit.*, p. 738.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 737

de grietas».²⁹² O en otras palabras, se suma a la tarea de muchos otros compañeros y compañeras que escriben «teatro de texto», devolviéndole «entidad al texto».²⁹³

Siguiendo un quehacer común en muchas compañeras como Laila Ripoll, Itziar Pascual, Beth Escudé... por citar algunas, que representan en salas alternativas, montan sus propias compañías para que sus obras no se queden sin estrenar, ganan premios, se hacen escuchar y consiguen que la frivolidad de los escenarios sea amenazada; Morales aspira a desvelar los mecanismos de ocultación -de alienación- y tiene un compromiso con su tiempo y su historia, que no está reñido con el compromiso con su propia creación artística.²⁹⁴ Para ello precisa un receptor «lúcido y activo»²⁹⁵ «que recuper[e] a su vez la condición política y subversiva del teatro en una sociedad anestesiada por la pasividad».²⁹⁶ Un lector partícipe, tal y como exige el realismo mágico y la novela hispanoamericana de mediados del siglo XX, que ejerce una gran influencia sobre la dramaturga, especialmente la obra de Julio Cortázar,²⁹⁷ y de Juan Rulfo.

*Como si fuera esta noche*²⁹⁸ se ocupa de un tema de abuso, desgraciadamente, común y abundante en nuestra sociedad, nos referimos a la violencia contra la mujer. Tema tratado «más habitualmente y con mayor profundidad por las autoras que por los autores», según Morales. No es la primera vez que aparece el tema en las dramaturgias españolas, nos explica:

Una de las primeras obras que recuerdo que tratara explícitamente este tema, *Defensa de dama*, estaba escrita por una mujer y un hombre: Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa. Pero a partir de ahí, se me vienen a la mente obras como *Pared*, de Itziar Pascual, *Mi vida gira alrededor de 500 metros*, de Inmaculada Alvear, mi propio texto *Como si fuera esta noche* o el que escribí en colaboración con otras cuatro dramaturgas (Carmen Losa, Ana Martín Puigpelat, Rosa Molero y Nidia Moros), bajo la coordinación de Adolfo Simón, titulado *Heridas*. Aunque pueda haber algunas excepciones, no tengo conciencia de que los dramaturgos le hayan prestado tanta atención a esta urgente temática.²⁹⁹

²⁹² *Ibid.*, p. 740.

²⁹³ *Ídem.*

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 737.

²⁹⁵ Morales, en *Dramaturgas del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 311.

²⁹⁶ Eduardo Pérez-Rasilla, «La recepción crítica del teatro alternativo. Los tres primeros años del siglo XXI en la revista *Reseña*», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 131.

²⁹⁷ A quien dedica su tesis doctoral, junto con Arguedas, bajo el título de *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana*, publicada por la *Universidad de Granada*, en 2003. Por este trabajo recibió el Premio Extraordinario de Doctorado.

²⁹⁸ A propósito de la selección del título, comenta Itziar Pascual: «Título que remite al bolero amoroso de los días felices y perdidos, la oportunidad de que estos dos personajes puedan expresar lo que la violencia - esa violencia que en los teletipos se denomina de género, o doméstica- les arrebató». «Un relato necesario», *Primer Acto*, 299, (julio-agosto-septiembre, 2003), p. 141.

²⁹⁹ Morales, en *Dramaturgas del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 313.

Y a pesar de esa abundancia, el tema pertenece a los «temas hasta entonces no tratados»³⁰⁰ como «la maternidad, la vivencia sexual desde una óptica femenina, la aceptación o la ruptura con respecto a las imágenes legadas por nuestras antepasadas, etc.».³⁰¹ Por este motivo, sus personajes «encuentran en el escenario, precisamente, la oportunidad simbólica de ver restituido su derecho a decir, su derecho a ser, su derecho a construir».³⁰² Dando voz a las silenciadas, como Lorca, Morales escribe un texto con mucha delicadeza, toda la que necesita el tema. Su obra es un verdadero ejercicio de protesta ante esa situación que desgraciadamente se ha convertido cotidiana en nuestros días:

La trama desde mi punto de vista, los pilares que sostienen *Como si fuera esta noche* son el deseo y la memoria. Quise que Clara y Mercedes, sus dos protagonistas, pudieran encontrarse en un espacio común, superando una barrera temporal de dieciocho años. Que pudieran decirse y decirnos las frases que aprendemos a guardar («con sus esquinas dobladas») en el fondo de los cajones. No resultó difícil dejarlas elegir entre la palabra o el silencio; ellas reclamaban su derecho a hablar o a permanecer calladas, llevándome de la mano por ese maravilloso camino que recorre el autor cuando un personaje le encuentra. Con este texto he tratado de contar una historia, muy parecida a las que encontramos frecuentemente en la prensa; pero intenté hacerlo desde dentro, desde su compleja cotidianeidad, sin dibujar ni héroes ni verdugos. Contar una historia que golpeará al espectador, utilizando también la ternura y el lirismo. Eso fue lo que quise.³⁰³

³⁰⁰ De esta manera la valora el crítico y redactor-jefe de la revista *Primer Acto*, José Henríquez: «Una pieza viva, que alimenta el mejor teatro que se ha hecho y visto en Madrid en los últimos años. [...] Emociona y sorprende una escritura de puro valor escénico, hecha a pie de obra, a la medida de sus actores. [...] En su rica trama y en su apuesta política, esta pieza se anticipa y abre otros caminos para el teatro». «Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales», *Primer Acto*, colección el Teatro de Papel, 1, (Octubre 2005).

³⁰¹ Morales, en *Dramaturgas en el siglo XXI*, *op. cit.*, p. 311. Esto se debe, según Morales, a que «la mujer se ha incorporado, ya de pleno derecho, a la labor artística hace relativamente poco tiempo. Y creo que una de las primeras tendencias que ha desarrollado es la de preguntarse sobre la propia naturaleza del ser femenino, como sujeto público y privado». Sin embargo, considera que: «El texto teatral es, en su esencia, un lugar donde se expresa la otredad. El personaje está siempre fuera del autor; no existe un narrador que pueda apropiarse del discurso en primera persona. Y creo que, en este sentido, las dramaturgas ponemos en escena a personajes hombres y mujeres, esforzándonos por darle coherencia a ambos géneros». *Idem*.

³⁰² Itziar Pascual, «Un relato necesario». *op. cit.*, p. 142.

³⁰³ Palabras de Morales en la presentación de la obra por parte de la autora, a propósito de la representación en Argentina, bajo la dirección de Carlos Ianni, quien le dedica a la dramaturga y actriz estas bellas palabras:

Gracia Morales nos propone sumergirnos en un mundo mágico, un mundo que, traspasando todas las barreras temporales, permite, en un salto de casi dos décadas, un encuentro fugaz entre madre e hija, decisivo para esta última. Dice Gracia que los pilares que sostienen a *Como si fuera esta noche* son la memoria y el deseo... Es así. Pero omite, tal vez por modestia, que con sus 28 años es dueña de una exquisita e infrecuente sensibilidad, y que, sobre todo, lo que atraviesa y sostiene su obra es la ternura.

«Montajes», en *Como si fuera esta noche*, "Remiendo Teatro". [<http://www.remiendoteatro.com>], consulta: 25/11/13. Actualmente la página web de la compañía ha cambiado y ya no se puede acceder a esta información.

Desde una lectura de superficie (temática) y otra simbólica, *Como si fuera esta noche* denuncia esa lacra social que asombrosamente todavía no han solucionado las sociedades democráticas: la violencia doméstica. Tal y como nos advierte el personaje de Clara, la hija: «Una sabe que pasa... Que ha pasado otras veces, que seguirá pasando. Mientras es posible, toda la familia acuerda tácitamente guardarlo escondido, la ropa sucia no se lava en la calle».³⁰⁴ Pronto descubrimos que Mercedes, el personaje madre (Mujer 1), que aunque se sitúa en la España de los ochenta, sigue comportándose como las mujeres lorquianas sumisas y amordazadas, carentes de autonomía y autoestima. La casa será el espacio del sometimiento, del maltrato y de su muerte. Y su marido, personaje ausente en todo momento, pero el motor del sufrimiento de la mujer y de sus hijos, su asesino. Así, Morales también nos habla de un tema de siempre, el mismo que persigue *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Bodas de sangre* o *Doña Rosita la soltera*, las tragedias simbolistas con las que trabajamos, esto es, la lucha de la libertad frente unas normas asumidas desde siempre, o si se prefiere, frente a una autoridad represora y aniquiladora.

En esta obra, la dramaturga ha sabido profundizar tanto en la dimensión existencial del personaje como en la social -pues el problema no radica precisamente por motivos socio-políticos-, con una singular habilidad y, así, ha conseguido tratar un tema tan despiadado sin apenas nombrarlo. Esto lo consigue a partir de una extraordinaria intensidad poética con la que crea un espacio mágico, suspendido, en el que se encuentran una madre y una hija, Mercedes y Clara (Mujer 2), para pronunciar lo que la historia les ha condenado a silenciar:

Como si fuera esta noche nos propone sumergirnos en un mundo mágico, un mundo que, traspasando todas las barreras temporales, permite en un salto de casi dos décadas, un encuentro fugaz entre madre e hija, decisivo para esta última. *Como si fuera esta noche* es la memoria y el deseo... pero, sobre todo, lo que la atraviesa y sostiene es la ternura encarnada en Mercedes y Clara, sus personajes, y el vínculo (el que existió y el que hubiera podido existir) que las une. Esta puesta en escena quiere ser un homenaje a mujeres que hablan en voz alta mientras cosen u ordenan la casa, a mujeres que canturrean para apagar el silencio, a mujeres que esperan, que temen, que callan, que desean, que se sienten fuertes o desprotegidas. Esta historia, rebosante de cotidianidad y lirismo, trata de mostrar un fragmento -la punta del iceberg- de una realidad que deberíamos seguir contando.³⁰⁵

La costura y los quehaceres del hogar, así como los recuerdos de un pasado mejor, la lista de la compra, las canciones, los juegos... compartidos entre madre e hija, entreterdrán

³⁰⁴ Gracia Morales, *Como si fuera esta noche*, Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), publicación digital, 2003, en Anexo 2, p. 463. Citaré siempre por esta edición.

³⁰⁵ «Montajes», en *Como si fuera esta noche*, "Remiendo Teatro", *op. cit.*

su cotidianidad y nos permitirán reconocer que, a pesar de esa oportunidad que les regala la dramaturga al reencontrarlas, el círculo vicioso heredado de madres a hijas, atrapa también a Clara, como si de las hijas de *Bernarda Alba* o la Novia de *Bodas* se tratase. Estamos, por lo tanto, ante personajes muy complejos, llenos de traumas y miedos. Son víctimas de la violencia y tomar consciencia de ello es fundamental para comprender mejor el contexto en el que viven y evolucionan.

1.5. Itziar Pascual: *Las voces de Penélope*

Itziar Pascual, según la crítica, es una de las dramaturgas actuales «más prometedoras y originales»³⁰⁶ dentro del panorama nacional. Su creación, como toda obra posmoderna, desafía la hegemonía de la realidad frente a la ilusión y se sitúa en el aquí y ahora, acentuando lo efímero de la vida. Rechaza la idea de un teatro con «argumento sostenido y contextualizado en una realidad social y política identificable»,³⁰⁷ huyendo de identificarse con ninguna ideología política. El arte teatral es para Pascual un medio de descubrimiento y de investigación, «de experimentación y de búsqueda»,³⁰⁸ como dice la misma autora. Según Harris:

Like other writers of her generation, Pascual distances herself from traditional realism in favor of a fragmented structure that better reflects the fast pace of life in contemporary Spain. Using suggestive, poetic language, her works present an elliptic and impressionistic portrait of modern experience at the same time that they lead spectators to consider timeless questions facing humanity. María José Ragué-Arias notes that Pascual's dramatic texts represent a fusion of genres. She further describes her works: «Llenas de poesía, ternura y ambigüedad, son reflexiones intimistas sobre la humanidad; constituyen un fresco retablo cotidiano de búsquedas de identidades, de soledades».³⁰⁹

Las voces de Penélope (1996) obtiene el Accésit del Premio Marqués de Bradomín en 1997, encasillando también a Pascual en la generación Bradomín o generación de los 90.³¹⁰

³⁰⁶ Gabriele, «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *op. cit.*, p. 135.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 135 y 136.

³⁰⁸ *Ídem.*

³⁰⁹ Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *Ars Theatrica*, *op. cit.*, p. 1.

³¹⁰ En una entrevista realizada en el 2000, la autora opinaba sobre los rasgos en común que los críticos encuentran en la generación:

MH: Jesús Cracio cita unas constantes en el estilo de la Generación Bradomín sobre las que me gustaría que me dieras tu opinión:

Ha sido publicada, entre otros idiomas, al francés, corso, valenciano y gallego y desde 1996 ha tenido distintos montajes en el territorio español, destacando el espectáculo dirigido por Charo Amador (2000). Igualmente, consta de otras puestas en escena en Bolivia, México, Francia y Portugal. A continuación, Pascual nos confiesa como se comenzó la creación de *Las voces*:

La escritura de *Las voces de Penélope* se inició en la primavera de 1996. Fue un año de acontecimientos profesionales y personales. [...] ¿Debemos creer en Homero? ¿Penélope sólo pudo ser, vivir, existir, en función de Ulises y Telémaco? ¿Esperó fielmente en el palacio de Ítaca? ¿Qué significa esperar? ¿Qué significa acoger al que regresa? ¿Se vuelve igual? ¿Tiene algún sentido esperar hoy? ¿Qué hacemos en el tiempo de espera, si esperamos? Todas estas preguntas, ligadas por cierto a la experiencia y a la escritura de una obra anterior (la Ariadna de *Fuga*) empezaron a tomar cuerpo y forma en la ciudad de Barcelona. De allí pasaron en los primeros calores del estío madrileño a un escenario: la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes. Allí se mostraron a lo largo de la primera semana de junio, los espectáculos de los alumnos de la promoción de Dramaturgia. *Las Voces de Penélope* fue compuesta a cuatro manos. Las mías en palabra; las de Elisa Sanz en la creación de un discurso objetual, espacial y escenográfico. No sabría ya distinguir en esta creación qué palabra se teje con cada imagen. ¿O es cada imagen la que se desteje con cada escena? No sabría entender *Las Voces de Penélope* sin el azul, color de la espera; sin las texturas de un telar, de una instalación de objetos de la memoria. Sin la creación de Elisa Sanz.³¹¹

Tras estas palabras confidentes, entendemos que Pascual considere al texto una parte más, no la única, del significado de la obra. Según la autora: «El significado también lo da la imagen, también la dramaturgia, la propia actuación. Hay muchas lecturas del significado del hecho teatral, que está formado por materiales diversos».³¹² Y como bien considera Elisa Sanz, «esta libertad de lectura y de imágenes que invaden todo texto poético, hace de la obra

Ruptura de unidades [...] discontinuidad de tiempo y espacio [...] personajes abstractos, despersonalizados, como si fuesen unas voces extrañas, anónimas [...] proliferación de monólogos y de poemas dramáticos y líricos [...] textos mucho más cercanos a un posible guión de cine que a una obra de teatro [...] desencuentro del amor [...] gran dosis de desesperanza y amargura, una crítica continua al racismo [...], al clero y a la institución familiar [...] gran atracción por lo marginal.

IP: Me parece muy acertado el planteamiento de Jesús, aunque lógicamente, [...] cada autor tiene una particularidad. Por ejemplo, yo no soy una autora que ha desarrollado especialmente el territorio marginal; [...] Pero sí creo que temas como el del desamor están en mis textos. También diría que, dentro de esa enumeración, hay una observación muy inteligente que es la de una nueva nomenclatura de personajes; estamos en un momento en que el concepto tradicional de personaje ha estallado como una especie de bigbang, y donde nosotros, lo que estamos haciendo, es recuperar trocitos. Asimismo, hay una búsqueda de una nueva estética, el mundo aristotélico se nos ha terminado.

Marimar Huguet-Jerez, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *op. cit.*, p. 6.

³¹¹ Pascual, «Sobre el texto», en *Las voces de Penélope*, *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, artículo sin fecha. [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/itziar.pdf>], consulta: 07/05/14.

³¹² Sanz, «Las voces de Penélope, revisión contemporánea de un mito», *Ars Theatrica*, *op. cit.*, p. 2.

de esta autora un paraíso para todo creador que parte desde el tratamiento visual». Y concluye, «no estamos, por tanto, ante un autor de acotaciones marcadas, ni ante un tipo de dramaturgia aristotélica, nos encontramos ante una autora consciente de la existencia de un equipo creador dentro de una estructura dramática contemporánea».³¹³

Esta pieza teatral se compone de una veintena de secuencias breves, protagonizadas por tres historias: la de Penélope mito, la de La mujer que espera y la de La amiga de Penélope.³¹⁴ Las tres se expresan en una serie de monólogos interiores que reflejan el trato posmoderno de la obra, junto con conversaciones telefónicas y diálogos que combinan un lenguaje poético -especialmente el personaje de Penélope y el de La mujer que espera, recordándonos en abundantes ocasiones al teatro poético de García Lorca- con otro coloquial, cargado de buenas dosis de humor -de esto se ocupa La amiga de Penélope-. Las tres tienen estilos de lenguaje distintos que ayudan, asimismo, a perfilar la personalidad de los personajes y situarlos en un tiempo.

El lenguaje poético de Penélope nos transporta a una época mítica, histórica: «Pero sé que la diosa Atenea velará por tu bien»,³¹⁵ «Haré salar los recovecos de este palacio para borrar las huellas de sangre» (p. 23), «Las parcas hilarán de otro modo nuestras vidas» (p. 31), etc.; La mujer que espera también se caracteriza por ese tono poético pero situado en un tiempo actual: «Este sábado ha volado deprisa. Apenas le quedan un par de respiraciones. Un café con leche, unas compras inútiles, una aspirina para aliviar la tristeza que se posa sobre mi nuca. Y siempre al llegar a casa, el rito ansiado del buzón y el contestador» (p. 12), «Estamos entregados al frío de los tiempos» (p. 5); diferenciados ambos del lenguaje de La amiga de Penélope que destaca por su cotidianidad, su ingenio y su comicidad en el mismo tiempo presente que La mujer que espera: «Y yo empecé a ponerme morada. Morada Corpus Christy. Y chica, que mal rollo, no me lo puedo creer, pero ¿de verdad?... Y yo buscando el

³¹³ *Ibíd.*, pp. 2 y 3.

³¹⁴ Significativo es la elección de los tres personajes teniendo en cuenta que en la simbología el número tres es «síntesis espiritual» y «resolución del conflicto planteado por el dualismo», interpretación en concordancia con la historia que nos plantea la autora. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 336.

³¹⁵ Itziar Pascual, *Las voces de Penélope*, en *Ars Theatrica*, publicación digital, Parnaseo-Universidad de Valencia, 2008, p. 2. [<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/obras/text>]. Citaré siempre por esta última edición. Existen cuatro publicaciones más de la obra: la primera, en 1997, pertenece a la publicación del Premio Marqués de Bradomín, por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Asuntos Sociales del Gobierno de España, hoy llamado Ministerio de Igualdad; la segunda, por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001, pp. 1-37. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-vozes-de-penelope--0/>], consulta: 12/11/14; la tercera, en Carmen Estévez (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes (Quince escritoras para el SXXI)*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras, 2002, pp. 295-332; y la última, *Las voces de Penélope/Les voix de Penélope*, edición bilingüe, introducción de Carole Egger, traducción de Rosine Gars, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

tabaco, dónde está el puto tabaco» (p. 17), «¿Qué se habrá creído?» (p. 20), entre otros ejemplos. Observa Sanz:

Es la alternancia de estos lenguajes y estilos dentro de la estructura aportada por la autora, lo que hace que cada uno contraste con el otro. Este contraste de relación los eleva individualmente. Y es, además, la estructura y el estudio del lenguaje y estilo en la misma, lo que consigue que el espectador se sitúe en espacios diferentes, defina a los personajes, los relacione y evolucionen.³¹⁶

Así bien, gracias a esta estructura fragmentada accedemos al mundo interior de sus protagonistas y descubrimos el descontento que sufren con los papeles que la historia les ha adjudicado. De los tres personajes -o, lo que es lo mismo, las tres Penélopes- sabemos que, Penélope, esposa de Ulises y madre de Telémaco, aguarda a su marido en el palacio de Ítaca, mientras este vive su gran hazaña, tal y como se narra en la *Odisea*. Durante su ausencia, ella se entretiene y entretiene a sus pretendientes tejiendo y destejiendo. De las otras dos, lo poco que sabemos por la *dramatis personae* es que La mujer que espera es «una mujer en tránsito por una ausencia» y de La amiga de Penélope que es «campechana, de fácil palabra, buen corazón y espíritu desenvuelto. La irreflexión fundida en las mejores intenciones» (p. 2).

Si bien el personaje de Penélope remite al mítico personaje de Homero, ubicado en un tiempo y en un espacio reconocido por los lectores/espectadores, respecto a las otras dos se nos oculta esta información, otorgándoles, de este modo, un carácter universal:

La mujer que espera [...] puede ser cualquier mujer, en cualquier época, en cualquier lugar. En cuanto a La amiga de Penélope, podemos preguntarnos si es amiga de la Penélope del mito -lo que instauraría una nueva distorsión de éste -o si es amiga de La mujer que espera- que se llamaría también Penélope-. O si el uso del nombre de Penélope no cobra aquí toda su dimensión simbólica, haciendo de La amiga de Penélope, la amiga de todas las mujeres que esperan, siendo ella el puente entre la Penélope mítica y su avatar actual, La mujer que espera.³¹⁷

³¹⁶ Sanz, «Las voces de Penélope, revisión contemporánea de un mito». *op. cit.*, p. 6.

³¹⁷ Agnès Surbezy, «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual», *op. cit.*, p. 223. La misma autora explica el por qué de ese anonimato:

Yo creo que un tipo de nomenclatura de personaje fragmentaria, mínima, responde a una dramaturgia fragmentada, mínima y estilizada. No es casual. Este estilo de definición mínima del personaje de autores como, por ejemplo, Sergi Belbel o José Sanchis Sinisterra en una determinada parte de su autoría, tiene que ver con un claro origen beckettiano: despojamiento del personaje, búsqueda de lo esencial, de lo mínimo.

Huguet-Jerez, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *op. cit.*, p. 8.

Y a pesar de que las tres mujeres viven diferentes historias, rápidamente advertimos que «constituyen imágenes de un solo retablo tríptico. Penélope, prototipo mítico de la pasividad femenina, ocupa el primer cuadro del retablo. La Amiga de Penélope ocupa el tercer cuadro y representa lo que resulta cuando un mito evoluciona sin desafiarse. La Mujer que Espera ocupa el segundo cuadro, el medio».³¹⁸ Por un lado, Penélope, y por el otro, las otras; pero las tres atrapadas en la misma condena, la del abandono, o, si se prefiere, la de la espera y la del silencio, como si se tratara de una prolongación del mito de Homero o del personaje de Doña Rosita de Federico García Lorca. Ya que Rosita, del mismo modo que las "Penélopes" de Pascual, ha sido abandonada por su amor que ha marchado a Tucumán junto a sus padres. Antes de partir él le ha expresado su voluntad de volver, es por eso que Rosita lo espera días, meses y años y entretiene la espera con su ajuar y con su ilusión, a pesar de saber que acaba de ser condenada a muerte.

Tras la primera lectura y consulta bibliográfica, comprendimos la necesidad de un estudio intertextual entre las "Penélopes" y el personaje lorquiano que abordara la tragedia que subyace en la espera de estos personajes, el tema principal de ambas obras, unido irremediamente al desamor, al abandono y a la desolación. Las mismas ansias que invaden a Rosita por recibir señales de su amor ausente resuenan en las protagonistas de Pascual que llenan su tiempo esperando cartas que no llegan o teléfonos que no suenan. Y, ante su condena, deciden encerrarse y ocupar su vacío (existencial) con el ajuar, un cursillo de macramé, las compras, el chocolate sin almendras o el alcohol. Pero a diferencia del personaje de García Lorca, las "Penélopes" de Pascual revisan el mito y superan a las mujeres que la historia las condenó a esperar, mostrándolas como punto de llegada, reposo o consuelo de un héroe que, por otra parte, siempre era masculino. No hay que olvidarse que la actitud del mito ha sido una de las actitudes más cuestionadas en el feminismo, puesto que, Penélope nos habla de las mujeres en espera, pendientes de algo que no llega, de algo que le niega su ser en libertad. Lo interesante de la obra de Pascual es observar cómo cada personaje se despoja de la herencia.

El eco lorquiano también se hace evidente con la ausencia del personaje de Ulises, el gran héroe en la historia de Homero, y de los amantes de las otras "Penélopes". Es más, ningún personaje masculino entra en escena. A pesar de ser nombrados y de estar presentes constantemente en sus pensamientos, Pascual decide silenciarlos. No obstante, estos personajes aludidos e invisibles son indispensables en la trama, puesto que definen a las tres

³¹⁸ Gabriele, «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *op. cit.*, p. 144.

protagonistas, construyendo, a la fuerza, su identidad y terminan resultando ser el motor de cambio -y de aprendizaje- para estas mujeres. Ellos, motivo de su dolor, se convierten en motivo de su liberación.³¹⁹

Asimismo, el texto nos plantea la necesidad de escuchar la voz, o, más bien, las voces de Penélope, que desde el título ya se resalta su importancia; voces que sufren, primero; aceptan, el abandono y la soledad no escogida, segundo; y, por último, se dan cuenta, superadas las anteriores fases, de la oportunidad que tienen de encontrarse con ellas mismas y redefinirse.³²⁰ Por eso, la importancia de estas voces son determinantes para la reacción de nuestras protagonistas. La misma Pascual observa, insistiendo en la necesidad de escuchar nuestras voces interiores: «Vivimos en un mundo de permanente contradicción, ya que nuestro alrededor todo son prisas y velocidad, y, sin embargo, nuestros procesos personales e internos son más lentos, se resuelven a más largo plazo».³²¹ Así es como estas tres mujeres se descubren e inician su viaje interior, sin buscar ninguna hazaña, simplemente se trata de

³¹⁹ En una conversación que la autora mantiene con Carola Recio Velázquez, integrante de la asociación madrileña Marías Guerreras, acerca del montaje en Barcelona de otra de sus obras, *Sirenas en alquitrán*, explica Itziar:

[...] para mí era importante la idea de progresión dramática y de evolución. La idea de que los personajes a partir del momento en el que comienza la obra, modificaran su situación dada, aprendieran. El juego es aprender...

C.L. -¿Y sobrevivir?

I.P. -Sí, sobrevivir y pasar a otros niveles. A veces el juego genera heridas y genera cansancios, genera dolores, por eso el dolor unas veces es físico, otras veces es emocional. Todo este proceso recuerda mucho que estaba muy presente todo lo que nos duele el cuerpo, el dolor de las agujetas, del cansancio de los ensayos, de lo duro que es el trabajo.

C.R. -Por tanto, estarías sugiriendo que el dolor posibilita el cambio. ¿Entonces, hay cambio sin dolor?

I.P. -No, no (rotundo). [...] Creo que un segundo de dolor es necesario.

«El viaje iniciático de *Sirenas de alquitrán*», *Primer Acto*, 302, I, (2004), p. 83.

³²⁰ Eso que tan bien explica Carmen Alborch:

La toma de conciencia de las mujeres, tanto a nivel colectivo como individual, pasa por tres fases: el victimismo, la denuncia y la actuación. A cada una de ellas Victoria Sau le añade el nombre de una mujer de la Antigua Grecia que representa dicha fase en su arquetipo. El victimismo (Casandra) corresponde a la fase en que se deploran los hechos de los que se va tomando conciencia con horror; la denuncia (Antígona) refiere no a las quejas de lo que se profiere, sino a las protestas; no se deplora, sino que se piden explicaciones. La conciencia se ha despertado y se produce un proceso de autoafirmación de la subjetividad. Por último, la actuación (Lisistrata) comprende el espacio sociocultural, político y económico al que las mujeres tienen derecho.

«Solas». En «Programa de mano de *Las voces de Penélope*», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia. [http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/programa_sgae.pdf], consulta: 04/02/15.

³²¹ Palabras de Pascual, en Ana Martín, «Las voces de Penélope: una revisión del mito de la eterna espera», *La Gaceta de Canarias*, (25 de noviembre de 2000).

esperarse para encontrarse. Es por este motivo que la crítica reconoce la evolución y la superación que la dramaturga hace del mito en esta pieza teatral.³²²

La preocupación de la autora por dar voz a las silenciadas -repitiéndose la preocupación del teatro de García Lorca- le lleva a revisar la vida de los personajes femeninos que hemos heredado de los clásicos,³²³ y termina convirtiendo el mito de Ulises³²⁴ en el centro de dos de sus obras. Una ya la conocemos; la otra, titulada *La Fuga* (1993), dramatiza la espera de Ariadna, su protagonista, que espera a su padre, Antrophos, señor de Bellver.³²⁵ Pascual no es la única que se ocupa de la mitología en el teatro español; como ya indicamos, sin embargo, en el caso del personaje de Penélope, de las muchas versiones que se han hecho hasta el momento, la dramaturga comenta en una entrevista:

322

In her essay «What Was Penelope Unweaving?» Carolyn Heilbrun underscores the importance of subverting antiquated tales and creating new texts by which women may live. She maintains that throughout history women have been restricted to passive, subordinate roles, without alternate models. She explains: In literature and out, through all recorded history, women have lived by a script they did not write. ...Theirs has been the marriage plot, the erotic plot, the courtship plot, but never, as for men, the quest plot. ...Within the quest plot, men might do anything; literature tells us all they have done. Within the marriage plot women might only wait to be desired, to be wed, to be forgotten... Because we live our lives through texts, Heilbrun reasons, the chief source of patriarchal power is its embodiment in unquestioned narratives. While myth sustains the narratives of an ideology, new fictions can provide new ways of interpreting reality. But in order to create new stories, she argues: «we can only transform old tales, and recognize how women have transformed old tales in the past. Out of old tales, we must make new lives».

Heilbrun, Carolyn G. «What Was Penelope Unweaving?» *Hamlet's Mother and Other Women*, New York, Columbia UP, 1990. En Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *op. cit.*, pp. 4 y 5.

323

Pascual has expressed her view that the theater provides another avenue for searching for the truth and discovering the stories that have been silenced by official accounts of the past. In a presentation at the Festival de Teatro Iberoamericano de Cádiz in 1997, she remembered the official version of history that she once studied and memorized in school: «Esa historia sin mujeres, sin niños, sin ancianos, sin pobres, sin desheredados. Esa historia llena de fechas, de batallas, de guerras. Esa historia que, finalmente, ni me pertenece ni me representa». She concluded her talk by calling for writers to review the past from new perspectives in order to tell the stories of women forgotten by history, and so direct their contemporaries to a more worthy future. She alluded to the need to give attention to feminine concerns and closed with words from the Popol Vuh: «el silencio es desolación, abandono y muerte».

Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *op. cit.*, pp. 1 y 2.

³²⁴ Gabriele, «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *op. cit.*, p. 136.

³²⁵ Con estos dos personajes no termina la necesidad por parte de la dramaturga de reescribir más personajes heredados, lo volverá a hacer, junto con otras compañeras, en *Tras las tocas*, primer espectáculo de Las Marías Guerreras, estrenado en 2002, en el Teatro de las Aguas. En la escritura del espectáculo tomaron parte autoras dramáticas y actrices. Entre los personajes aparecen Salomé, Laurencia, Medea, Ifigenia, Bernarda, Adela y María. Los textos sobre Salomé y Laurencia son de Itziar Pascual; y aunque cada personaje tiene una autoría propia, tienen en común la mujer como sujeto de su pensamiento, consiguiendo, de esta manera, un teatro de denuncia desde una perspectiva de género.

Antes de escribir *Las voces de Penélope*, yo leí todas las "Penélopes" españolas de este siglo: *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo, por ejemplo. Admiro profundamente a Buero, ..., pero el punto de vista que él da es el de Ulises y es el de Homero, por mucho que la Penélope que él perfila sea de enorme interés. Yo no me encuentro con esa Penélope, que lo que hace es estar al servicio de la histórica imagen de fidelidad que Ulises necesita.³²⁶

Justificando, así, la necesidad de reescribir la historia de Penélope, desde la voz de ella y no la de los otros.³²⁷ Sólo de esta forma podrá ser contada su verdadera historia y la de toda mujer. Es la opinión de Elisa Sanz: «Este texto representa a su vez la metáfora de la historia de la mujer. Historia compuesta de grandes esperas para la adquisición de derechos e igualdad. [...] Darle voz a Penélope es algo más que decir lo que no dijo Homero, es decir lo que no pudieron decir muchas mujeres».³²⁸ Es por este motivo que Pascual decide acudir al mito, para reescribirlo y revisar la historia de las mujeres en la que siempre han aparecido como pasivas a la espera de un héroe, siempre masculino y siempre ausente.

1.6. Pilar Campos Gallego: *Selección natural*

Pilar Campos Gallego cuya formación, como ella misma dice, «le ha valido para sobrevivir trabajando como detective privado, guionista de TV, profesora, animadora cultural, vendedora de toda clase de artilugios útiles e inútiles... y en alguna ocasión también para subsistir como autora de teatro»,³²⁹ plantea su escritura como «un encuentro entre yo y todo lo demás. Y, a su vez, como un espacio de investigación, de conocimiento y de pensamiento. «En este sentido, siempre es un compromiso y una responsabilidad». Nos

³²⁶ Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *op. cit.*, p. 4.

³²⁷

El mito es tal porque nos representa y nos muestra a todos los humanos. Ha conseguido traspasar el ámbito de lo identitario para convertirse en una imagen impactante y que apela a personas de diferentes culturas, países, lenguas. Creo que vivimos, especialmente las mujeres, en un siglo de nuevas lecturas, de nuevas miradas. Creo que la contemporaneidad es básicamente eso: redescubrir, revisar, volver a mirar nuestra tradición con una mirada menos inocente, menos ingenua. [...] La imagen tradicional de Penélope es una imagen, en el fondo, conservadora y poco atractiva, porque parece esa mujer que ha permanecido en palacio sirviendo de continuidad política, social y personal, mientras el hombre viaja, triunfa, conquista, andorraea, descubre, ama.

Pascual, en Marimar Huguet-Jerez, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *op. cit.*, p. 9.

³²⁸ Sanz, «Las voces de Penélope, revisión contemporánea de un mito», *op. cit.*, p. 227.

³²⁹ «El camino para llegar aquí», Conferencia a cargo de Pilar Campos, en *Ciclo de Transfusiones escénicas*, Biblioteca Nacional de España, (4 de febrero de 2015).

[http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle;jsessionid=56CADE68810C2090BC8D81640C2DB65A?p_p_id=MCU_AGENDA_13&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&p_r_p_564233524_event=840572], consulta: 17/07/15.

confiesa para explicarnos cómo terminó en la dramaturgia: «Llevo escribiendo desde que era pequeña y el teatro siempre me ha gustado mucho. Un buen día decidí que estas dos pasiones debían ir unidas».³³⁰

Ella también pertenece a la generación Marqués de Bradomín, premiada por *La herida en el costado* en 2001, aunque de los rasgos comunes que algunos críticos observan de la generación opina:

Sinceramente, no creo que exista en realidad una llamada Generación de Bradomín. Existen una serie de autores que se presentan a un premio, y que un jurado x considera que su texto, y no otro, es el que tiene que ganar. Nada más. Por otro lado, pienso que en el momento en que yo comencé a escribir teatro había en el ambiente un cuestionamiento a un cierto tipo de texto teatral más convencional. Se discutía mucho acerca de lo que era y no era teatro (discusiones que se siguen alargando en el tiempo). Existía en ese momento, un cuestionamiento sobre el “hecho teatral” que para mí fue muy interesante y constructivo. Por otro lado, romper unidades de tiempo, hablar del desamor... se lleva haciendo en el teatro, de una manera u otra, desde tiempos inmemoriales. Lo importante de todo esto, es cómo lo lleva a cabo cada autor en cada momento. Por otro lado, para mí ganar el Bradomín fue importante como reconocimiento a mi trabajo. En muchos sentidos un interesante punto de partida. Luego te toca seguir trabajando sin demasiados apoyos, viviendo en la lucha del corredor de fondo.³³¹

Sus obras pertenecen a un nuevo estilo contemporáneo en el panorama teatral bajo el sello de la posmodernidad. Berhard, Koltés, Beckett y O’Neil... son algunos de los modelos que nombra en «Formas de presencia del director en mis obras».³³² Todos autores y todos extranjeros y ante la ausencia de dramaturgia española, contesta: «La verdad es que no me rijo mucho por este tipo de parámetros... Soy muy lectora. Leo y veo de todo independientemente de la nacionalidad. Por ejemplo, este 31 de Mayo tengo entradas para ver la obra de *Daisy* de Rodrigo García, y el 7 de junio para ver *Green Porno, live on stage* de Isabella Rossellini». Para ella «la creación debe estar por encima de convencionalismos y ataduras»,³³³ negándose, de esta forma, a cualquier distinción o etiquetación, incluso entre géneros. Y amplía su argumentación con las palabras de Phyllis Nagy, dramaturga norteamericana, quien considera que «sí existe una escritura femenina o masculina, ¡pero que nada tiene que ver con el sexo del autor, depende del tipo de obra...!».³³⁴

³³⁰ Campos Gallego, «Entrevista a Pilar Campos Gallego», *op. cit.*, p. 499.

³³¹ *Ibid.*, pp. 493 y 494.

³³² En José Romera Castillo (ed.), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2007, pp. 35-48.

³³³ Campos Gallego, «Entrevista...», *op. cit.*, p. 499.

³³⁴ Antonia Amo Sánchez, «*La herida en el costado*, de Pilar Campos Gallego: "(H)istoria y tiempo en un drama postmoderno"», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, *op. cit.*, p. 176.

Selección natural publicada por la revista *Signa*,³³⁵ y todavía sin estrenar,³³⁶ ha sido motivo de estudio en dos ocasiones, el primero, realizado por la profesora Isabelle Reck y titulado «Teatros psíquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», publicado en *Folie et transgression dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Lansman Editeur; el segundo, realizado por la profesora Emmanuelle Garnier y recogido en su libro *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, editado por Artezblai.

La pieza está construida por dos partes, «como un díptico».³³⁷ Una primera, titulada *Marcas para un itinerario*, que está, a su vez, dividida en tres fases: «inicial», «intermedia» y «final»; y una segunda, titulada *Control room*. En la primera parte aparecen tres personajes: Ana-Abuela, Ana-Madre y Ana-Hija; en la segunda, otros tres: Lynndie, la madre, Jessica, la hija, y Ramón, el marido de la hija. Las conexiones entre ambas partes quedan evidenciadas con el número de los personajes y con la acotación inicial: «Dos lugares. Un mismo tiempo» (p. 463). De la elección de estas dos partes que forman *Selección natural* y que, aparentemente, no tienen ninguna conexión, la dramaturga «escoge yuxtaponer dos partes heterogéneas sin acompañar al lector-espectador en la tercera etapa que es la síntesis

³³⁵ Campos Gallego, *Selección natural*, *Signa*, revista de la Asociación Española de Semiótica, Centro de Investigación de Semiótica Literaria Teatral y Nuevas tecnologías, número 16, (2007), en Anexo 3. Citaré siempre por esta edición.

³³⁶ Sobre su no estreno le preguntamos si tenía que ver con la dureza del texto, en especial la segunda parte, *Control room*; o por el contrario, con la relación que el director de escena guarda con la palabra y con el autor como apunta en «Formas de presencia del director en mis obras»:

Es muy difícil, que hoy en día, un autor estrene sus textos si él mismo no es el director o se vincula a una compañía como autor. Por otra parte, no creo que la dureza de un texto influya en la decisión de montarlo o no montarlo. Es verdad, que la relación entre el autor y el director es complicada. Al final, esta relación es una cuestión de tipo cultural y educacional sobre la visión que se tiene en este país, dentro de la profesión, de lo que es un autor y un texto de teatro.

Campos Gallego, «Entrevista...», *op. cit.*, pp. 494 y 495.

Otro de los aspectos que señala la dramaturga dentro del proceso que tiene una obra dramática en ser o no representada es la escasez de editoriales que apuestan por los textos dramáticos:

Como siempre muy difícil. Lo primero de todo, deberían existir más editoriales que publiquen textos dramáticos, y que las pocas editoriales que editan teatro no apuesten siempre por los de siempre. Para mí esto es fundamental. Por experiencia, la publicación del texto es importante, entre otras muchísimas cosas, para la difusión y la posterior puesta en escena del propio texto. Los autores que solo somos autores (por lo menos, hasta el momento) estamos en peligro de extinción. Como ya he dicho antes, es muy difícil que un autor, hoy en día, de salida a sus obras si él mismo no las dirige. Muy difícil. Por otro lado, cuando un autor estrena en este país ¿En qué condiciones lo hace? Ya sabes, que Larra dijo que escribir en España es llorar... yo digo que además, si lo que escribes es teatro, te pasas la vida de berrinche en berrinche de manera casi irremediable.

Ibíd., p. 499.

³³⁷ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

productora del sentido de la obra».³³⁸ La síntesis es, así pues, tarea nuestra. Ante el cuestionamiento de esas dos partes que ofrece *Selección natural*, la autora nos confiesa su propósito:

Estamos acostumbrados a que «la historia» sea lo que conecte las partes de cualquier tipo de creación (ya sea teatro, cine, serie de televisión). Pero no tiene que ser así obligatoriamente. A veces, hay otro tipo de poderes que hacen que las partes se conecten y el espectador cree lazos y uniones a partir de esos poderes y esas conexiones, que en muchas ocasiones están en lugares no convencionales o esperados. Cada texto me obliga a replantearme todo de nuevo. Cada pieza tiene unas necesidades específicas. Por otro lado, para mí la estructura de un texto no es sólo una cuestión formal. Va mucho más allá.³³⁹

De esta forma, su escritura se une a la dramaturgia posmoderna que toma prestada del absurdo «esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo»,³⁴⁰ pero sin dejar de señalar «lo trágico histórico y neo-existencialista desde un punto de vista estético»,³⁴¹ señala, nuevamente, el estudio de Garnier. Eso sí, su enunciación, como la de muchas compañeras de profesión, «se revela totalmente fragmentada y prismática».³⁴² Observa Reck:

Las dos partes parecen funcionar como las tapas de un libro que encierran la «novela o ficción-familiar», «la fábula interior». ¿No podría interpretarse la estructura de la obra de Pilar Campos a la luz del esquema tridimensional de las producciones fantasmáticas, tal como se ha definido apoyándose en los aportes de la lingüística, y tal como lo recuerda y lo resume Roland Barthes en *Mythologies. Marcas para un itinerario* funcionaría en esta configuración como el polo del significante, o sea el del «sentido manifiesto de la conducta»; *Control room*, como el polo del significado, o sea el del «sentido latente o sentido propio» que corresponde al contenido de la neurosis. Los dos títulos, al jugar además con la dialéctica movimiento (*Marcas para un itinerario*)/ espacio cerrado, interior (*Control room*) enfatizan la función de cada uno de estos polos. El conjunto, *Selección natural*, o sea el tercer término, el signo, implica la necesaria correlación entre los dos primeros términos. Ese tercer término es la neurosis de destino que sólo da a entenderse por esa correlación y conexión entre los dos elementos del díptico que nos invita pues a realizar la estructura misma de la obra.³⁴³

Según la investigadora, «podríamos resumir *Selección natural* como la teatralización de una neurosis de destino con la figura central de la madre de la que, como lo analiza Freud en *Más allá del placer*, se alimenta "la fuerza abismal" impulsora de un eterno retorno que,

³³⁸ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., pp. 243 y 244.

³³⁹ Campos Gallego, «Entrevista...», op. cit., p. 495.

³⁴⁰ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 16, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 183.

³⁴¹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 183.

³⁴² Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, p. 19, en *Ídem*.

³⁴³ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», op. cit.

como lo repite una y otra vez la abuela en *Marcas para un itinerario*, encadena muerte y nueva vida». ³⁴⁴

En *Marcas para un itinerario* conocemos la historia de la familia de Ana (hija del personaje Ana-Madre y nieta del personaje Ana-Abuela). Tres personajes femeninos que comparten únicamente un malavenido -por no decir dañino- vínculo familiar. Unidas a la fuerza, quedan atrapadas en un universo circular, como lo están M^a Josefa, Bernarda y Adela, de *La casa de Bernarda Alba*. Ana-Madre, siguiendo el modelo inquisitivo de Bernarda, se impone a su madre y a su hija que, aunque separadas por los años, aliadas, se refugian en la locura, volviendo a M^a Josefa y Adela. Como ya es habitual en las obras que venimos presentando, en esta primera parte no aparece ningún personaje masculino, queda prohibido incluso como hijo, y, sin embargo, sin él no se completa el ciclo que las persigue y las condena: tener únicamente "Anas". Así, una vez más, los personajes femeninos, dependen del masculino. No podemos ignorar la coincidencia del trato del hombre en la pieza de Campos Gallego con las religiones arcaicas y con el matriarcado donde las mujeres tienen un rol central de liderazgo y de control. Como tampoco podemos obviar el eco de la figura de Pepe el Romano, cuyo simbolismo con la Roma Imperial por la fuerza de su presencia ausente en toda la obra es mencionado por Reed Anderson. ³⁴⁵

La segunda parte, decíamos, también presenta tres personajes; esta vez, dos femeninos, Lynndie y Jessica, y uno masculino, Ramón, el marido de Jessica, marginado y utilizado para practicar el oficio de torturadora que Lynndie le enseña a Jessica, su hija. Madre e hija, enfrentadas salvajemente, no muestran ningún afecto entre ellas y nos recuerdan insistentemente la rivalidad entre Bernarda y sus hijas. Como Bernarda, Lynndie tiene que instruir violentamente a su hija dentro de unos límites fijados e inamovibles. Su despiadada crueldad la convierte, de este modo, en sinónimo del monstruoso personaje lorquiano; si Bernarda tiene cinco cadenas para sujetar a sus hijas y una vara para dominarlas, Lynndie tiene una cuerda para azotar a su hija y una silla de tortura. Someterlas esa es su misión como poderosas que son. Ellas gobiernan sus casas, unas casas de guerra, y nos plantean, en femenino, hasta qué punto estamos determinados, sometidos o libres.

Principio de libertad -o ansia de elegir- y principio de autoridad -o ansia de someter- será la disyuntiva en la que se desarrolla la pieza de la dramaturga madrileña dentro de un marco opresor, que ya es un clásico en nuestro estudio, el propio hogar. Obsesiones de la

³⁴⁴ *Ídem.*

³⁴⁵ Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 80.

autora perseguidas no sólo en esta obra³⁴⁶ que, por otra parte, vertebran el teatro lorquiano y nos hacen reanudar nuestra crítica intertextual con *La casa de Bernarda Alba*, en particular. En estos hogares habitados por distintas generaciones asistimos a duros enfrentamientos protagonizados entre madres e hijas: ya sea Bernarda con su madre y su hija; Ana-Madre con su madre y su hija; o bien, Lynndie con su hija; conflictos que quedan sin resolver y son heredados de generación en generación. Quedando estancados en un círculo vicioso y destructivo. Eros y Thánatos unidos, de nuevo, en una composición dramática que destella constantemente elementos de la última obra de Federico García Lorca.

³⁴⁶A propósito del estudio de *La herida en el costado* realizado por Antonia Amo Sánchez, se nos explica de sus personajes: «Su "presencia" desvela inquietudes e impaciencias ante el ansia de libertad y la realidad de sentirse aprisionados en su propio hogar». «*La herida en el costado* de Pilar Campos Gallego: "(H)istoria y tiempo en un drama postmoderno"», *op. cit.*, p. 183.

2. TIEMPO Y ESPACIO DE LAS OBRAS

Como señala el profesor e investigador Wilfried Floeck: «El teatro español actual está marcado por una poética de base realista, pero de un realismo abierto, diversificado, múltiple. Y esta forma de realismo está ligada estrechamente a la sensibilidad posmoderna» que se caracteriza, tal y como introducíamos en la primera parte, por un:

Esfuerzo permanente por romper las estructuras tradicionales de lugar y tiempo, que en algunos casos conduce al logro de una estructura dramática totalmente nueva [...]. Los autores intentan romper la contigüidad espacial y la sucesión temporal lineal lógica mediante el decorado de escenas simultáneas, la ralentización y la aceleración, así como por medio del empleo de técnicas de montaje cinematográficas. El empleo de las técnicas mencionadas conduce a los autores, al mismo tiempo, a la conquista y a la configuración de niveles de realidad que van más allá de la experiencia cotidiana.³⁴⁷

El artista posmoderno consigue, a partir de estas técnicas rupturistas, además de, la indeterminación espaciotemporal, la «presencia de mundos subconscientes que confunden el lugar y el tiempo en el que se desarrollan las acciones, recuperado desde el barroco por las vanguardias e incorporado por diversas autoras y autores jóvenes de la actualidad», señala Virtudes Serrano.³⁴⁸ Y Lourdes Bueno añade: «Este recurso tiene como última finalidad la de presentarnos, de forma simultánea, múltiples espacios o tiempos que no coinciden en un mismo plano de la realidad». Y «favorece la desintegración aparente de la estructura y el diálogo dramáticos». Agnès Surbezy, que pone su atención en el tiempo y espacio de la dramaturgia femenina española de la segunda mitad del siglo XX, asegura que: «La transformación del tiempo en la época posmoderna supone la modificación del espacio». Nos habla de un «sentimiento de urgencia» junto con un espacio «fragmentado y múltiple», «subjetivo y sometido a la experiencia individual».³⁴⁹

Lo cierto es que en la dramaturgia de la época posmoderna pasamos a un tiempo donde la función y la trama se desarrolla en el *hic et nunc*, contrario a lo que estábamos acostumbrados en el teatro clásico cuya trama se ubicaba en un tiempo y espacio distinto al espectador. Por consiguiente, desaparece lo lineal para dar paso a un tiempo concentrado donde se intenta representar problemas sociales que afectan a la sociedad que comparte espectador y dramaturgo:

³⁴⁷ Floeck, «Teatro y posmodernidad en España», *op. cit.*, pp. 161 y 162.

³⁴⁸ Serrano, «Dramaturgia femenina de los noventa en España», *op. cit.*, pp. 106-107.

³⁴⁹ Surbezy, «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas: ¿Continuidad o transgresión?», *op. cit.*, pp. 164 y 165.

Podría decirse que la mejor parte de la última escritura intenta conectar con los problemas que acucian a la sociedad española, y saca su inspiración de los telediarios, los periódicos, o simplemente lo que se vive en la calle: la inmigración, el paro, la televisión, el cambio social, el recambio generacional... aparecen en los textos que se presentan como un espejo del patio de butacas.³⁵⁰

El estudio de Virtudes Serrano, también dedicado a *El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular*, contempla las huellas de las dramaturgas españolas del franquismo y de la democracia y asegura que: «La promoción de autoras que brota en los ochenta pone todo su empeño en hallar en su tiempo un espacio para su discurso». Esta incorporación de dramaturgas en el panorama teatral español ha supuesto la necesidad de observar desde una nueva mirada la sociedad que quieren expresar en el teatro: una nueva mirada y un nuevo lenguaje para expresarlo. Dice: «Es una mirada distinta que, al proceder de una cosmovisión y experiencia diferentes, percibe la realidad con unos matices que no son los habituales para el canon establecido».³⁵¹ Con la participación de la mujer en el mundo teatral, en todos sus campos:

La mujer puede transformarse y transformar las historias culturales en general, alterando las fronteras entre los géneros, de modo que no haya margen ni centro [...]. Busca crear el consciente y el inconsciente de su sexo postulando la legitimidad y la autoridad de otro tipo de subjetividad. Y es posible que dicha subjetividad nueva venga acompañada de un nuevo sistema de valores, un nuevo tipo de lenguaje y forma narrativa [¡o dramática!], tal vez incluso de un nuevo discurso, de una alternativa a la ideología dominante genérico-sexual.³⁵²

Esta llamativa y diferente visión aportará piezas con seres del presente que sufren conflictos de pareja o generacionales, preocupándose por el lugar de la mujer dentro de la sociedad patriarcal que les ha tocado vivir, así «las piezas adquieren valores testimoniales, subversivos y transgresores en defensa de los derechos de la mujer o en denuncia explícita de los abusos que soporta».³⁵³

³⁵⁰ Borja Ortiz de Gondra, «La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena», en *Teatro español postfranquista: autores y tendencias*, op. cit., pp. 33 y 34.

³⁵¹ Serrano, «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, op. cit. pp. 95 y 96.

³⁵² Ángel G. Loureriro, *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, pp. 148 y 149.

³⁵³ *Ibíd.*, p. 149.

2.1. *El color de agosto*: ocho horas sanadoras

En esta exploración se sitúa la escritura femenina de Paloma Pedrero, presentándose como alternativa a lo establecido anteriormente y explorando los márgenes espaciales y temporales de lo femenino y de lo masculino o lo que se había entendido como tal hasta el momento, en concordancia con la escritura posmoderna.

El binomio espacio-tiempo en la dramaturgia de Pedrero es fundamental para llegar a comprender las crisis personales, a modo de chispazo, que padecen sus personajes y, también, la condensación dramática de sus piezas. Así lo expresa Paloma: «Me interesan mucho los «flashes», los estallidos. Pienso que puede decirse tanto en seis folios... Está todo muy condensado en el teatro breve».³⁵⁴ Y continúa en la misma entrevista: «Tengo la necesidad de contar las cosas que creo y vivo».³⁵⁵ De esta manera es como Paloma consigue su máximo propósito teatral, tratar la sociedad del presente con personajes reales de ese presente:

Los perfiles de estos seres están extraídos del aquí y ahora del momento de la escritura. Las acciones así localizadas suelen desarrollarse en espacios reducidos y dentro de un tiempo también breve que se posibilita la condensación del conflicto y su solución. El presente trae igualmente aparejado un sistema expresivo ajustado en cada caso a la índole social y cultural de los personajes y a la situación, lo que conlleva en no pocas ocasiones una rotunda oposición a la norma del decoro lingüístico que sometía a las criaturas dramáticas a un habla normalizada y poco natural. También los temas se han liberado de los límites que los comprimían para dejar salir a la luz los íntimos conflictos psicológicos que se provocan en los individuos cuando intentan descubrir tendencias e inclinaciones, temores o resentimientos celosamente guardados.³⁵⁶

La mayoría de estos rasgos exigen plantear problemas de la vida desde su visión más profunda, recordándonos a Federico García Lorca cuando nos habla de la necesidad de un teatro que sea poesía, con unos personajes trajeados de poesía y «que se les vean los huesos, la sangre».³⁵⁷

El color de agosto comienza con el conflicto en acción, es así como la dramaturga acostumbra a comenzar sus piezas, *in media res*:

Creo que hay que contar la historia de una forma condensada. [...] lo que yo intento en mis obras, desde el punto de vista de la estructura, es que empiecen ya con el conflicto. Los planteamientos largos pueden ser una pérdida de tiempo, de fuerza dramática. En una obra, la información sobre el pasado, la representación de los personajes, el espacio,

³⁵⁴ Galán, «Paloma Pedrero, una joven que necesita expresar sus vivencias», *op. cit.*, p. 12.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁵⁶ Serrano, *Juego de noches*, *op. cit.*, p. 58.

³⁵⁷ García-Posada, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 14.

ese tipo de cosas pueden irse dando ya dentro del conflicto y a través de todo el recorrido de la obra.³⁵⁸

Sus obras se condensan en horas, en ocasiones, en minutos como ocurre en *Resguardo personal*, en la que contemplamos la discusión de un matrimonio separado que dura exactamente diez minutos. Este tiempo imparable ayuda a crear una tensión casi asfixiante para el lectoespectador preocupado por el desenlace de la obra. Otro rasgo característico de la dramaturgia de Pedrero, junto con el pasaje retrospectivo que rompe con la secuencia cronológica de la obra -analepsis-, es la preferencia por el horario nocturno en la mayoría de las obras de su primera etapa: el anochecer (*El color de agosto*), la noche (*Esta noche en el parque*), la media noche (*Solos esta noche*) y el amanecer (*De la noche al alba*).³⁵⁹ Esta predilección de la dramaturgia por el tiempo nocturno explica el título que Virtudes Serrano decide para el estudio de la dramaturgia de Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, publicado en Cátedra.

Así, Pedrero ofrece al tiempo nocturno un significado misterioso, mágico en el que sus personajes se encuentran para liberarse de sus pesadillas. Y, paradójicamente, la oscuridad de la noche desenmascara las verdades ocultas durante el día, aunque esto suponga la desorientación y sufrimiento de algunos de sus personajes.³⁶⁰ El mundo que representa su

³⁵⁸ Pedrero, «Mi vida en el teatro: Una estrella», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Actas del XII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2003, p. 44. También en «Palabras con el lector», nos explica cuál es el concepto que tiene del tiempo, según la dramaturga: «Pasa ligero, sin peso y sin forma. Otras veces se condensa y en un instante te cambia la mirada para siempre», en Pedrero, *La llamada de Lauren...*, op. cit., p. 19.

³⁵⁹

Estoy con Shakespeare (aunque él no lo practicara mucho) en que la brevedad es el alma del talento. También la claridad. Si puedes decir las cosas en veinte páginas, ¿para qué llenar treinta y nueve? Me gusta especialmente el teatro de personajes, ¿qué buena obra no tiene un personaje importante? Me gusta condensar el conflicto, el tiempo y el espacio. Para mí el teatro es condensación y crisis. Es ese momento en que no hay ninguna posibilidad de que no estalle una relación, una situación, una agonía. Me atrae especialmente poner un ser humano enfrente de otro y dejarles actuar. La noche es el momento en que las personas nos encontramos con nosotros mismos. Con la soledad, con la muerte, con los sueños, con los fracasos. La noche es poética en sí misma. Es mendiga, es oscura, es incitadora.

Palabras de Pedrero, en Serrano, «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro», *Estreno*, 1, (2006), p. 43.

³⁶⁰ Recordemos al personaje de Ana de *Besos de lobo* como comparte su dolor:

ANA.- Una noche, madre estaba gritando de dolores y nadie la contestaba. Me levanté y fui a buscarle. No estaba en toda la casa. Entonces salí al corral. Todas las gallinas estaban afuera, revueltas. Y lo vi. Ahí estaba usted con ésa... Les vi cómo se movían y jadeaban. Hasta muchos años después no supe lo que hacían. Pero esa noche sentí lo que era la desolación y la muerte.

Pedrero, *Besos de lobo*, Madrid, Sgae, 2001, p. 84. Escena que nos evoca fácilmente *La casa de Bernarda Alba*, cuando Martirio se dirige al corral de donde sale Adela después de haberse encontrado con Pepe el Romano.

teatro es un mundo poblado por «buscadores de lo imposible» que encontrados en ese tiempo oscuro «esperan una Luz»,³⁶¹ y esta puede llegar en cualquier momento y en cualquier espacio. Y, por último, añade Serrano: «La noche ofrece una metafórica noción al conjugarse con el espacio (parque, ático, estación de metro, banco de la calle y jardín solitario) que aún también en las historias».³⁶²

El conflicto que inicia *El color de agosto* es consecuencia del reencuentro entre dos amigas que hace ocho años que no se ven y tienen mucho que recriminarse. El número ocho coincide a su vez con las horas que durará el reencuentro y con los años que Laura no ha vuelto a amar. Para la simbología el ocho es símbolo de regeneración «por su figura tiene relación con las dos serpientes enlazadas del caduceo (equilibrio de fuerzas antagónicas; potencia espiritual equivalente a potencia natural). También simboliza, por dicha causa formal, el eterno movimiento de la espiral de los cielos (doble línea sigmoidea, signo del infinito)».³⁶³

La simbología numérica, frecuente en el teatro lorquiano, nos lleva a los ocho años de luto que impone el violento personaje de Bernarda a sus hijas: «¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle!» (p. 157). En otra ocasión, cobra protagonismo el número tres, que representa la «resolución del conflicto planteado por el dualismo»³⁶⁴ y a la Trinidad. Aparece en la primera tragedia lorquiana *Bodas de sangre*, donde se señala la relación triangular entre la Novia, el Novio y Leonardo; también, el noviazgo que la Novia tuvo con Leonardo duró tres años; y tres son los leñadores que aparecen en el cuadro I del acto III. Tres, al mismo tiempo, son los años que lleva esperando Yerma cuando empieza a impacientarse: «¿Por qué yo estoy seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinillas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos».³⁶⁵ Casualidad o no, la dramaturga madrileña carga de simbolismo al número en esta obra como hizo Lorca en su teatro.

Siguiendo con el espacio de *El color de agosto*, Pedrero sitúa el enfrentamiento de sus protagonistas en un estudio «de pintura acristalado y luminoso [...] en una nave de lujo con cierto aire esnob» (p. 15). Ese estudio que pertenece al personaje de María aparece como

³⁶¹ José María Rodríguez Méndez, «Buscando mis amores...», en Paloma Pedrero, *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, Sgae, 2001, p. 8.

³⁶² Serrano, *Juego de noches*, op. cit., p. 35.

³⁶³ Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 336.

³⁶⁴ *Ídem*.

³⁶⁵ Federico García Lorca, *Yerma*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 54 y 55. Citaré siempre por esta edición.

espacio protegido, como si se tratase de una burbuja que las protege del mundo exterior. Lo mismo que ocurre en todos los espacios cerrados de las obras de Pedrero, en los que ancla a sus personajes hasta que son capaces por sí mismos de salir de él y dejar atrás un pasado doloroso que los ha mantenido inactivos durante tiempo.

A su vez, el estudio le sirve a María como espacio fingido en el que esperar a Laura, y que ella misma ha adornado por objetos simbólicos que nos facilitan la interpretación del texto: una fuente-ducha, una nevera, un televisor y una Venus de escayola, «muy daliniana», de escayola con una jaula en el vientre y dentro de la «jaula un pájaro vivo» (p. 15). La diosa romana Venus, así como la «fuente-ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta» (p. 15), relacionados principalmente con el amor, la belleza y la fertilidad, dominan el espacio subrayando su simbolismo y la carencia de las protagonistas. Ya que es precisamente la ausencia de estos significados lo que las persigue, esto es, su esterilidad e imposibilidad de amar. La no correspondencia maternal que Laura busca de María; la infertilidad profesional de Laura, y biológica de ambas; y el desamor que Juan, protagonista ausente, provoca en las dos por motivos totalmente distintos: en el caso de María, puesto que no es a él a quien desea, sino a Laura; y en el de Laura, porque sig[ue] amándolo a pesar de que le abandonara hace ocho años.

Otros objetos que ocupan el espacio cerrado del estudio de María también se cargan de significado, estos son una tijera, una carta y un cuadro con un útero con «fuego dentro. Y un fósil, algo vivo... Quizá un caracol, que busca la salida...» (p. 22). En el «tiempo de la confesión»,³⁶⁶ según Josa, María amenaza a Laura con una tijera, es el momento de desvelar todo aquello guardado en lo más íntimo de su ser, y no me refiero a su matrimonio con el hombre que destrozó a Laura, sino a su deseo en extremo hacia su amiga Laura, pues ¿por qué se iba a casar con su ex amante si no era como única posibilidad de sentirse cerca de ella después de que Laura abandonara Madrid? Y ante tal amenaza Laura se defenderá con una carta, sorprendentemente, que contiene las palabras que Juan le escribe para citarla sin que lo sepa su mujer, María. Carta que le muestra a María después de haber descubierto que su amiga se casó con ese hombre que tanto la hizo sufrir. Podríamos añadir, a lo señalado, un tercer tiempo y es el de la esperanza. Pues ambas empiezan a aceptar su fracaso y su necesidad de salir de ese espacio destructor en el que ellas solas se han situado. Es destacado

³⁶⁶ «El calor y el color dividen la obra en dos tiempos: el de la confrontación, que culmina en la batalla cromática cuerpo a cuerpo, y el tiempo de la confesión, dramáticamente más intenso». Lola Josa, «Espacio y tiempo dramático para el "re-encuentro": *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», *op. cit.*, pp. 448 y 449.

observar que el significado de estos objetos es adverso de lo que se espera: «Las tijeras, duras, cortantes y agresivas, enarboladas como amenaza, resultarán inofensivas; mientras que el débil papel de una carta causará la destrucción».³⁶⁷ No es la tijera el instrumento con el que se opera la amenaza, como es esperado por su conexión con el cuchillo y por ende con la obra de García Lorca,³⁶⁸ sino la carta que se convierte en el instrumento que Laura utiliza para el sacrificio, porque si alguien aparece como víctima sacrificial en *El color de agosto* esta es María, y no Juan. La carta que le muestra Laura a María adquiere el protagonismo escénico que revela la verdad, del mismo modo ocurre antes con un mensaje en el «contestador automático» de María. En esta ocasión es la voz de Juan que destapa la verdad: «(VOZ DE JUAN EN OFF) ¡María! ¡María! ¿Estás por ahí? Oye, mi amor, que no me esperes para cenar que tengo trabajo. ¿Estás bien? Hasta la noche. Un beso». Tras quedar «paralizada», Laura comprende perfectamente la situación de engaño en la que se encuentran ambas: María por parte de Laura y Laura por parte de Juan:

MARÍA.- Vamos, di algo. (Laura la sonrío.) No hagas eso. (Laura la acaricia.) Pégame. Mátame. Yo... yo me enamoré de él cuando te fuiste. Me enamoré desesperadamente, ¿qué podía hacer? Dime algo, por favor. Insúltame al menos. Dime que soy perversa, que soy... (En un grito desesperado.) ¡He intentado decírtelo antes... No me has dejado! ¡Dime algo!
LAURA.- Gracias (p. 43).

Juan, esa sombra que las acompaña, actúa, así pues, como el tercero en discordia para el bien de ambas, aunque esta no sea su voluntad. Y Laura dando las gracias manifiesta el agradecimiento por el beneficio recibido y en la mitología griega Las Gracias o *Cárites* eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Y algo de esto ya han conseguido nuestras protagonistas después de ese reencuentro que sin duda ha servido para renacer de sus cenizas, como el ave Fénix.

³⁶⁷ Serrano, *Juego de noches*, op. cit., p. 40. No será la única vez que la dramaturga cargue al objeto de significado negativo, en *Besos de lobo* una carta es la culpable del sufrimiento de su protagonista, la carta que espera de su amado Raúl que nunca llega. Ana, la protagonista, destella múltiples reflejos de la Rosita de Federico García Lorca, de los que no nos vamos a ocupar en este estudio.

³⁶⁸ Tal y como lo advierte Álvarez de Miranda:

Todo lector de Lorca conoce la obsesión lorquiana por el cuchillo, la navaja, el puñal. Son los instrumentos de la muerte, los inmoladores de la vida-sangre, y están sentidos constantemente con esa oscilación entre repulsión y atracción que es patrimonio inconfundible de lo sagrado. En las religiones arcaicas, el instrumento del sacrificio de sangre es una de las cosas más intensamente dotadas de sacralidad, y no sin una profundísima razón, pues él es el primero que entra en contacto con la sacralidad de la vida-sangre, el que la libera y «sacrifica».

Cf. R. Pettazzoni, I. *Misteri*, p. 107; J. Hasting, *Encycl. Of Relig. and Ethics*, s. v. «Sacrifice» (vol. XI, p. 1-39), en Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 32.

2.2. *Atra bilis* (cuando estemos más tranquilas...): "cuando el gato no está"

La misma Laila nos presenta su pieza como «un cuentecillo gótico sobre cuatro mujeres encerradas tras los muros de una casa» y nos reconoce: «Alguna vez he sospechado que estas cuatro mujeres llevan mucho tiempo muertas».³⁶⁹ Ulpiana, Daría, Nazaria, Aurora y Perpetua viven «encerradas en un universo circular, en un espacio cerrado, oscuro y amenazante, en un luto eterno, en un deseo sin medias tintas, lúgubre, rancio y espeluznante»,³⁷⁰ continúa Ripoll que ubica a sus protagonistas en la España profunda y misteriosa, en esa en la que los vivos y los muertos se mezclan. Así es como «el cadáver de José Rosario (el difunto marido) recupera lustre y gallardía al tiempo que renace el delirio erótico».³⁷¹ Alberto Fernández que dirigió la pieza en 2013 nos la presentaba de este modo:

Las fibras con que está tejido el texto de Laila Ripoll, proceden de un pasado omnipresente, de aquello que Francisco Nieva (también seducido por esta alquimia) llamó «tiempo de España en conserva». Así, la rotunda sonoridad del lenguaje barroco que tan bien conoce Ripoll (ella ha dirigido y adaptado para la compañía Micomicón textos de Lope, Calderón, Cervantes...) se pone al servicio de esa España oscura, pasional, telúrica, que aflora cada cierto tiempo en nuestra literatura dramática. *Atra bilis* es a ratos un carnaval animalesco, una farsa surrealista y onírica, una comedia de espectros, una pieza donde el tiempo pasado y presente se cruzan en esa frontera entre la noche y el día, entre la vida y la muerte, en esa hora de lobos donde los secretos del ayer se convierten en cuchillos afilados: un ritual trágico que no es sino una parodia inteligente y divertida de lo «nuestro».³⁷²

La estructura circular de la obra es común en la dramaturgia contemporánea, especialmente la de autoría femenina; lo veremos al estudiar *El matrimonio Palavrakis*, *Como si fuera esta noche* y *Selección natural*. Entre las posibles causas, Garnier sostiene que: «Por su proximidad con el universo cósmico, por su estrecha relación con la cotidianeidad y la vida del cuerpo femenino, la construcción cíclica introduce el tiempo dramático (en su doble dimensión cronológica y metafórica) de las obras femeninas, y con él, el espacio y la palabra».³⁷³ Esta visión posmoderna de un tiempo cíclico da lugar al predominio del aquí y ahora «y entonces -para Michel Maffesoli-, entramos en el tiempo del mito hecho repetición, tiempo para el cual el pasado nunca está muerto, para el cual nunca es el pasado», y esas

³⁶⁹ Ripoll, «*Atra bilis* y Perpetua, la desmedida pasión por los ijares», *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁰ *Ídem*.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁷² Alberto Fernández, «*Atra bilis* o la ceremonia de lo grotesco», Escuela Municipal de Teatro (XXIV Promoción): *Atra-bilis. Cuando estemos más tranquilas* de Laila Ripoll, Teatro municipal, Ayuntamiento de Burgos, 2013. [<http://www.estomola.es/events/teatro-principal-atra-bilis/>], consulta: 14/06/15.

³⁷³ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 222.

«repeticiones múltiples, que suspenden el mito lineal [...] firman, pues, el retorno del mito y de lo trágico».³⁷⁴ En el teatro, ese espacio y tiempo encerrado, por llamar de otro modo, posee dos caracteres antitéticos *a priori* -la advertencia es de Garnier-: la del círculo vicioso y la del virtuoso.

La pieza de Ripoll desde su inicio ofrece una oposición entre dos fuerzas, una dominadora y una dominada, enfrentamiento que conducirá a sus protagonistas a la perdición, en la que terminará triunfando la fuerza negativa, así es, «el círculo vicioso prosigue su ronda sin que nunca llegue a detenerse su progresión»,³⁷⁵ de nuevo Garnier. De esta manera, «el espectador puede entonces contemplar la obra como una ilustración perfecta de sumisión a la fatalidad, considerada desde una perspectiva fundamentalmente trágica en cuanto que los personajes femeninos no dejan de ser conscientes de su situación».³⁷⁶

Entre emanciparse o resignarse ante esa fuerza aniquiladora que supone el círculo, las hermanas de *Atra bilis*, deciden abandonarse al círculo infernal sin ser capaces de decidir sobre su propio destino. Así nos lo indica la primera acotación: «Son muy ancianas, tienen la cara de pergamino, curtida y cuarteada por el tiempo. En sus ojos se siente el velo de los muchos años» (p. 167). Incluso Aurori, aunque decida refugiarse en la locura para evitar la fatalidad que persigue a las mujeres de su familia, termina participando en eso que vamos nombrando como el círculo vicioso. Este tiempo estancado, atemporal, presentado en un único acto y una sola secuencia de desarrollo continuo, ocurre en la noche del velorio. Donde «el aire empieza a cargarse a muerto. A lo lejos repiquetea la lluvia y ladran los perros» (p. 168). Pero el tiempo ficticio, el de la noche del velorio, excede al escénico a través de un pasado constantemente aludido y del futuro sugerido con un final abierto con el que se cierra la obra, dejando al lector/espectador cargado de hipótesis. Tiene igual de importancia el tiempo patente, lo que ocurre esa noche, como el ausente, que cobra una importancia indudable, ya que en él encontramos la verdadera causa del conflicto presente. Esto es la relación que mantenía el difunto con las mujeres de la casa: esposa, hermanas y criada. Entre esos tiempos, el presente y los otros dos, se mezclan los vivos con los muertos, esto es, Eros con Thánatos, fuerzas opuestas que gobiernan la casona de Nazaria.

³⁷⁴ Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, op. cit., pp. 53 y 54.

³⁷⁵ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 225.

³⁷⁶ Garnier, «La tragique co-naissance de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine», p. 214, en *Ibid.*, p. 226.

En cuanto al espacio, que ya apuntábamos cerrado, Ripoll escoge una sola zona escénica, un espacio cotidiano, el doméstico, y dentro de este, el salón donde velan al muerto. La acotación con la que decide abrir la pieza dice así:

La sala es enorme, oscura y densa, en la gran casona, antigua y solariega, de la pequeñísima aldea. Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire. Un largo pasillo, al fondo, comunica con el resto de la casa. [...] A la derecha descansa el difunto en un ataúd cerrado, oscuro y con tiradores dorados. (p. 167)

En efecto, la escenografía de *Atra bilis*, que recrea el interior de una vieja casa pueblerina, muestra un único espacio posible en el que pueden habitar sus protagonistas. Las razones de sobras las conocemos: ese mínimo espacio es el resultado de la cárcel impuesta por una sociedad ordenada por hombres. Ahí dentro, aisladas de todo, pueden ejercer la violencia las unas contra las otras, si así lo desean. Y la casa, lejos de ser sinónimo de protección, aparece como lugar del combate.

2.3. *El matrimonio Palavrakis*: la imposibilidad de ser y estar

Dice Liddell de la película de Gerorges Franjú, *Tomás el impostor* (1964), con diálogos de Jean Cocteau, a propósito de la descripción que el narrador hace de los hermosos balnearios belgas en los que se cometieron crímenes en la primera guerra mundial: «El sufrimiento pasa a ocupar los espacios destinados al placer y esa invasión implica la destrucción de los espacios, la destrucción de la topografía inicial». Así, «espacio y tiempo quedan absolutamente pervertidos y travestidos por la muerte, por la guerra».³⁷⁷ Y continúa Liddell:

El teatro en el siglo XX es constantemente precedido por la muerte. Por tanto, un hotel, una casa, un museo, una oficina de correos, un jardín, qué más da, todo está destruido, son las ruinas de una civilización, y la palabra y la acción no pueden ya ubicarse. En el siglo XX se destruyeron. Cada vivienda en ruinas va despojando a los personajes de topografía, de cobijo, los personajes cada vez están más perdidos, más solos, sin saber dónde se encuentran, sin noción del tiempo, nada crece a su alrededor para que quede constancia de que el tiempo transcurre, o simplemente están en un escenario y nada más, en el escenario de un teatro, y desde allí hablan, no desde un hotel, una casa, un museo, una oficina de correos, un jardín, simplemente están en el escenario de un teatro, tal vez el escenario de un teatro es el único lugar posible. El espacio representado pasa a ser espacio real. Las retóricas fascistas, nazis, totalitarias nos dejaron desnudos, el horror se

³⁷⁷ Liddell, «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, op. cit., p. 67.

escenificó hasta un punto que nos dejó incapaces de escenificar. El nazismo trasladó el teatro a la muerte y ahora sólo nos queda trasladar la muerte a un escenario, sin tiempo, sin lugar.³⁷⁸

Además de la desaparición del tiempo y el espacio, la obra tiende a reafirmar al individuo «para vislumbrar alguna verdad sobre el hombre, entonces el autor se quita la máscara del tiempo y el espacio ficticios y se presenta desabrigado ante una audiencia que demanda a su vez una confesión única, un punto de vista singular, una vivencia».³⁷⁹ *Monólogo para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción* (2002) y *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), sobre todo, pertenecen a esta nueva era aniquiladora del teatro de la que nos habla Liddell.

Las obras de Liddell no se estructuran siguiendo los parámetros convencionales que presentan un planteamiento, nudo y desenlace. En sus obras el conflicto se manifiesta desde el primer momento y resiste hasta el final con el propósito de llevar al espectador al límite, a través del exceso brutal tanto verbal como visual, para crearles un conflicto y una posterior reflexión. Según Vidal Egea, en Liddell descubrimos la «voluntad de intervenir sin máscaras sobre el hombre-espectador, como si los desastres, habiendo superado la voluntad humana, hubieran dejado tanto al hombre-autor como al hombre-espectador inválidos para la ficción»;³⁸⁰ observación afín a las palabras anteriores de la dramaturga. Para lograr su propósito, Liddell sitúa a la mayoría de sus obras en un tiempo presente, lineal, sin flash-backs ni alteraciones, y en un escenario ausente de cualquier tipo de decoración, a excepción de los objetos simbólicos de los que se sirve.

Sin embargo, *El matrimonio Palavrakis* sin dejar de ser una obra alternativa a la estructura dramática clásica, presenta una estructura circular, llena de flash-backs e intervenciones por parte de una narradora que ayuda a comprender el conflicto del matrimonio no sólo a los espectadores y lectores, sino a la propia Elsa, la protagonista, cuando pronuncia: «Pero su marido era el lobo, ¿comprende señora Palavrakis? El lobo» (p. 53). Esta narradora-personaje estructura el relato, permitiéndole a la autora entrar y salir de los personaje y a diferencia del narrador clásico que no interviene en el texto (salvo, a veces, en el prólogo o en las acotaciones escénicas cuando son dichas o mostradas), la narradora-personaje de *El matrimonio Palavrakis* se ocupa de la construcción temporal, contándonos lo que no ha podido ser mostrado en el escenario y, además, interviene en el texto en el

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁰ Liddell, «Enero», Madrid, *Diagonal*, 5, 2005, p. 74, en Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, *op. cit.*, p. 193.

momento que interroga a la señora Palavrakis, llegando al final de la pieza. Y es a través de sus intervenciones (y del diálogo y los monólogos del matrimonio) que vamos descubriendo las identidades de los personajes. A continuación la Narradora nos presenta una lamentable estampa familiar, la del matrimonio:

Los señores Palavrakis habían ganado el concurso de baile, pero no sonreían. Todo lo contrario, las bocas trazaban una pesada horizontal sobre sus rostros deprimidos. Por la mañana la señora Palavrakis había estado confeccionando un trajecito de marinero para su caniche ciego, y el señor Palavrakis había salido en busca de una colegiala sin escrúpulos que le entregaba sus braguitas usadas a cambio de revistas y chucherías (p. 7).

Y finaliza diciendo: «Así era la vida de Elsa y Mateo Palavrakis». Dedicados a acciones «desacertadas y reprobables»,³⁸¹ en palabras de Susanne Hartwig. También la Narradora es la encargada de anticiparnos el final de la pieza: «Cuando Elsa y Mateo se despidieron del resto de los concursantes, no sabían que esa misma noche iban a estar muertos» (p. 7), nos dice nada más dar inicio a la pieza. Y de presentarnos, a su vez, la estructura circular que gobernará en todo momento. Con los personajes muertos tanto al inicio como al final, nos serviremos de los flask-backs para conocer el motivo de su muerte. «Todo parece estar anunciado (emulando la estructura de los cuentos, convirtiéndose este en un cuento sórdido y macabro) y se llena de pequeños núcleos dramáticos».³⁸² Nuevamente Vidal Egea:

La autora define *El matrimonio Palavrakis* como un cuento de hadas acuchillado, ubicándose en el plano formal el mismo ultraje que temáticamente se aprecia sobre los personajes que son niños. [...] La obra no es más que una pesadilla representada en el escenario. Una pesadilla que se transforma, para los personajes y los espectadores, en algo monstruosamente íntimo y real.³⁸³

En cuanto al espacio, como ya imaginamos, muy en la línea del tiempo, se viste de esa crueldad que destiñe el cuento. Muñecas de plástico desmembradas y dulces por doquier, un columpio usado como paritorio, cuchillos... habitan el escenario al servicio del símbolo para acentuar el contraste entre vida y muerte constantemente. Y los ladridos de los perros, los gritos y el sonido del viento ayudan a mantener el ambiente lúgubre que persigue la obra.

Sin acotaciones que nos indiquen en qué espacio nos movemos, salvo algunas que aparecen de manera aislada haciendo referencia a la carretera donde encontraron a Chloé

³⁸¹ Hartwig, «Ante los monstruos: "La estética de Feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 213.

³⁸² Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, *op. cit.*, p. 381.

³⁸³ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», *op.cit.*, p. 376.

muerta, a la ventana de la habitación de la niña o a la ducha en la que se metió Elsa «para llorar un rato» (p. 50), al espectador/lector no le queda otra que preocuparse únicamente del texto. Por eso es fundamental el papel de la Narradora que conduce en todo momento la historia. Gracias a ella descubrimos la triste infancia que tuvieron el señor y la señora Palavrakis, conocemos los miedos que arrastran de la conflictiva relación que tuvieron con sus padres, el desamor que sienten desde niños, su necesidad extrema de amor, etc.... en suma, el pasado que les persigue y no les abandona. Y, además, la Narradora nos explica cómo terminan juntos estas dos vidas desgraciadas y teniendo a una hija. También, sabemos de sus obsesiones adultas y de su mala experiencia en el concurso de baile, al que se presentaban «todos los años. Y todos los años perdían». Y que «el primer año que concursaron fue el año en que concibieron a su hijita, la pequeña Chloé» (p. 10). Como también nos explica lo que ocurrió en el pueblo tras la muerte del matrimonio: «Por muy extraño que parezca jamás volvió a soplar el viento. Ni una sola hoja se movió. Todos se empezaron a comunicar mediante monosílabos. Siguieron convocando el concurso de baile pero no volvió a existir una pareja que recogiera el trofeo sonriendo» (p. 55).

2.4. *Como si fuera esta noche*: un espacio-temporal suspendido

Como decíamos en la introducción a la obra, la escritura de Morales destaca por su «indeterminación cronotópica» que la consigue a partir de la «ruptura de estructuras espacio-temporales», «la mezcla de planos irreales con otros basados en la experiencia cotidiana real» y «la preferencia por lo onírico, lo irracional e inconsciente».³⁸⁴ Lourdes Bueno, estudiosa de la dramaturga motrileña, observa que «aunque sus personajes se mueven por espacios y tiempos que el receptor puede identificar fácilmente, la autora no suele especificar, salvo en contadas ocasiones, en qué lugar o época nos encontramos».³⁸⁵

Dos únicos personajes aparecen en *Como si fuera esta noche*, Mercedes y Clara. Ambas tienen la misma edad, sin embargo, al poco de iniciarse la historia descubrimos que son madre e hija. En efecto, Morales escoge un mismo espacio (escénico)³⁸⁶ de encuentro, tras dieciocho años de separación, para esta madre y esta hija que pertenecen a tiempos

³⁸⁴ Floeck, «¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX», *op. cit.*, p. 202.

³⁸⁵ Lourdes Bueno, «La realidad más "irreal" ...», *op. cit.*, p. 2.

³⁸⁶ «Espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios [...]. Es aproximadamente aquello que entendemos por "escenario teatral". El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico». Pavis, *Diccionario del teatro*, *op. cit.*, p. 171.

distintos. «El texto maneja así, de una manera extraordinariamente sutil y apostando a la vez por la sencillez, el encuentro de mundos distantes y enfrentados con lo verosímil».³⁸⁷ La obra se inicia describiéndonos un espacio «eclético»:

Donde se mezclan las reminiscencias de distintos lugares posibles: el comedor de una casa de una familia de clase media de los años 80, un taller de costura, un apartamento moderno... [...] Durante toda la obra las dos mujeres compartirán el mismo espacio físico, pero, salvo cuando se indique, cada una habitará en una realidad diferente, donde además hay otras personas que el público no ve (p. 456).

Mercedes se nos presenta como una mujer de «menos de treinta años, aunque aparenta más, vestida con mucha sencillez, [...] como vestiría una "mujer casada" de la década de 1980». De Clara se nos dice que tiene «veintitantos años», [...] su aspecto es el de una joven de comienzos del siglo XXI» (p. 456). El primer personaje, murió cuando tenía la misma edad que tiene Clara en el tiempo dramático (o extraescénico): «Mi madre murió cuando tenía la misma edad que yo tengo ahora. [...] Fue un viernes, día 25 de julio, igual que hoy» (p. 460), «hace dieciocho años» (p. 462).

El tiempo de la ficción es circular, pues se inicia en un tiempo concreto, después viaja a un tiempo pasado, presente y futuro para terminar, exactamente, donde empezó. Podemos apreciar, entonces, distintos tiempos que queremos dedicarles una atención especial por lo complejo que puede resultar en una primera lectura: un primero tiempo, que pertenece al inicio, es el tiempo separado en el que Mercedes está ocupada en sus quehaceres de costurera, y Clara acaba de regresar a su casa. Estamos ante una separación tanto física como temporal, ya que ninguna de las dos se percata de la presencia de la otra. A la primera le visita una amiga/clienta, Matilde, en busca de su pedido, pero Mercedes todavía no lo tiene listo y le pide que vuelva mañana: «Mañana la tienes lista [...] Pásate, no sé, a eso de las 11» (p. 457). Matilde se ha cruzado con Fernando, el marido de Mercedes, y esta imagina que andará hacia «Casa Paco» -deducimos que es un bar-, «los viernes se ve allí con los amigos» (p. 457) y se preocupa por la hora de su llegada: «Fernando siempre se recoge tarde los viernes; es su noche libre, porque normalmente no madruga al día siguiente. Yo me preocupo de todas formas cuando veo que anochece y no llega, casi por costumbre...» (p. 459). Clara, por su parte, tras llegar, se relaja, fumando, mirando la televisión, hasta que finalmente decide llamar a Raúl, su novio; necesita hablar con él en persona: «Es importante Raúl [...] pero no

³⁸⁷ Pascual, «Un escrito necesario», *op. cit.* A medida que avanzamos en la historia vamos comprendiendo la necesidad de esta unión, de la que nos ocuparemos en los apartados dedicados a la intertextualidad de la obra.

es algo para hablarlo por teléfono» (p. 457). Mientras lo espera, coge una grabadora y graba varios mensajes dirigidos a Raúl; a medida que los graba, se va emborrachando, hasta que le entra una fiebre de limpieza y empieza a limpiarlo todo. En este tiempo las protagonistas no dialogan entre ellas, aunque sí lo hacen con otros personajes que el espectador ni ve, ni escucha; además, tampoco comparten espacio-temporal dramático, simplemente escénico.

A este tiempo inicial y separado, le sigue el tiempo del recuerdo, introducido por el bolero *Bésame mucho*³⁸⁸ que actúa como motor de unión y evocación de Mercedes, la madre de Clara. Dando paso a dos monólogos que dialogan sin mezclarse. Clara explica en voz pasada y Mercedes en presente. «Durante toda la escena, la MUJER 2 (Clara) nunca trata de comportarse como una niña: sigue siendo el mismo personaje de antes y sus frases serán dichas desde la actitud de una mujer de treinta años» (p. 460). Así la recuerda Clara:

La recuerdo sentada y cosiendo, con el delantal como una segunda piel, recuerdo sus manos oliendo a lejía y sus dedos manchados de azafrán... Siempre preocupada, con la sensación de que el día duraba muy poco para todas las cosas de las que había que encargarse... Menos cuando esperaba a que mi padre llegara de la calle. Entonces el tiempo parecía detenerse... Algunos viernes y sábados también, a veces... (p. 460).

Mercedes se dirige a Clara en un tiempo presente; Clara, sigue en un tiempo pasado, tiempo del recuerdo. Justo en ese momento, por vez primera, ambas van a compartir una misma actividad: «Se ponen a doblar las sábanas, como en una especie de danza, cruzándose la una bajo la otra» (p. 460). Mientras doblan las sábanas, Mercedes trata a Clara como a una niña, manteniendo con ella un monólogo/soliloquio de lo más cotidiano; en cambio, Clara que se comporta con la edad que tiene, como nos indica la anterior acotación, recuerda la última vez que conversaron, y todas las cosas que se quedaron por decir. A continuación, Mercedes le pide que le escriba la lista de la compra y Clara aprovechará para explicarle todo lo que le ha pasado en los últimos dieciocho años y que su madre, desgraciadamente, se ha perdido:

MUJER 2: A los quince años... Mamá, papá ha salido de la cárcel...
De todos modos, Pablo y yo vamos a seguir viviendo con la tía Encarna.
Creo que papá quiere mudarse a otra ciudad.
[...]: «dieciséis», «concierto de Mecano». [...]
A los dieciséis... Mamá, hoy me ha besado un chico de la
clase. [...]

³⁸⁸ La canción, escrita en 1940 por la compositora mexicana Consuelito Velázquez (1916-2005), se convirtió en una de las canciones más populares del siglo XX y de éxito mundial. Hecho que ha dado lugar a múltiples versiones y a reconocerla desde 1999 como la canción en idioma español más cantada y grabada, aparte de los villancicos y canciones de cumpleaños.

MUJER 1: A ver... leche. Cuatro litros... a cincuenta pesetas cada uno...
 [...] La MUJER 2 escribe «diecisiete», «Trabajo clínica».
 [...] MUJER 1: Fruta... A ver si los plátanos están baratos, que es lo que más le gusta a tu padre. Pon que me gaste unas... setenta pesetas.
 [...] La MUJER 2 escribe «diecinueve», «Ernesto».
 MUJER 2: Mamá... estoy saliendo con un chico... Llevo ya cinco meses y creo que es importante...
 [...] Ayer... ayer... hicimos el amor por primera vez... «veintitrés» y borra el nombre de «Ernesto». Mamá, Ernesto ha dejado la relación... [...]
 MUJER 1: ¿Estás anotando bien? A ver... danones, pero pon que de fresa no, que a tu hermano no le gustan y siempre me olvido.
 La MUJER 2 escribe «veintiséis», «Raúl».
 MUJER 2: ¡Adivina!, creo que he vuelto a enamorarme... [...]
 MUJER 1: ¡No estás atenta a lo que te digo y te vas a equivocar!
 MUJER 2: ¡Ah, y he cambiado de trabajo! Ahora estoy en (Escribe «despacho».) [...]
 La MUJER 2 escribe «veintisiete», después deja la tiza, se acerca a la MUJER 1, se sienta en el suelo, junto a sus pies, apoya la cabeza en su regazo.
 La MUJER 1 parece no percatarse.
 MUJER 2: Hoy... Bueno hoy es un día extraño... Hoy es veinticinco de julio, como hace dieciocho años...
 MUJER 1 (Más nerviosa.): Patatas... cincuenta pesetas.
 MUJER 2: Es curiosa la vida... Precisamente hoy...
 MUJER 1: Arroz... No, arroz compré antes de ayer. (Levantándose, resolutiva.)
 Bueno, hemos acabado... Súmalo todo y me anotas cuánto es al final...
 MUJER 2: Mamá, esta tarde he estado en el hospital...
 MUJER 1: Yo voy a salir un momento...
 MUJER 2: No, mamá, ahora no,... déjame hablarte (pp. 462 y 463).

Y así acaban encontrándose en un mismo tiempo dramático, el presente, aunque sea distinto para ambas. Para Mercedes es el presente de hace dieciocho años, antes de morir, para Clara es el presente, después de dieciocho años, coincidiendo con el día que murió su madre.

Entonces Clara pronuncia: «A lo mejor podríamos cambiar esta noche, juntas, si me escucharas... Tal vez estemos a tiempo, ¿me oyes?...» (p. 462), dando pie a un nuevo tiempo, el de la confesión. En el que, finalmente, el lector/espectador descubre lo que ya intuye, que Mercedes sufre violencia doméstica durante tiempo y que esta perderá la vida en manos de su agresor, su marido. Clara, con su intervención, intenta evitar el trágico final, explicándole de qué se ha enterado precisamente hoy, pero Mercedes empeñada en ir en busca de Fernando, su marido, que está en el bar, se lo impide. Mercedes sale y Clara explica, a su modo, como su madre fue asesinada por su padre, un veinticinco de julio, coincidiendo la fecha del asesinato con la fecha de la confesión, del momento presente. Mientras Clara nos lo explica, Mercedes revive el ritual al que le tenía acostumbrada su marido: bajar en busca de Fernando

y, sin éxito, volver a casa y esperar a que llegara borracho como una cuba. Al día siguiente de cada borrachera, Fernando se lo pasaba muerto en la habitación y no era hasta el séptimo día que los piecitos se encontraban y comenzaban a destruir el silencio que los distanciaba desde entonces. Mejor nos lo cuenta ella, en un tiempo presente: «A los nueve o diez días, me obligo a creer que ya no va suceder más...» (p. 465) y todo vuelve a la normalidad. Eso siempre le sorprendía a Clara, «que todo pudiera volver a estar como antes... [...] No sé si yo podría soportar tanto como mi madre, [...] no sé si merecería la pena soportar tanto como soportaba ella... » (p. 465).

Tras la confesión, llega un tiempo presente, el tiempo presente de Clara donde graba un nuevo mensaje a Raúl. Seguido de un tiempo de desconfianza, de desilusión o, lo que es lo mismo, de dolor: «A los tres meses, otro viernes u otro sábado, Fernando se retrasa, y yo vuelvo a calzarme y bajo al bar, y cuando subo la calle sola, la calle más larga que nunca, siempre me digo a mí misma que esta noche ha sido la última vez... Pero son sólo palabras...» (p. 466).

El desamparo las une y las lleva, otra vez, a un tiempo mejor, tiempo recordado, tiempo feliz. Momentos compartidos, entre madre e hija, mientras jugaban a la rayuela;³⁸⁹ o entre Mercedes y Fernando. Dice Mercedes:

Los martes por la tarde... [...] era nuestro día [...] de tu padre y mío... [...] al principio no... Pero luego, pues no sé cómo llegó la cosa, pero tocaba el martes, quizá porque era el día que Pablito y tú os ibais con la abuela... [...] Normalmente era cariñoso, ¿sabes? Por eso me enamoré de él... Tú lo veías de otra manera... (p. 468).

También Clara recuerda momentos felices compartidos con su padre: «A mí lo que más me gustaba de papá eran su brazos... Sus brazos fuertes, su espalda ancha, su manera de levantarme en volandas y llevarme corriendo por toda la casa. Fíuhhhh... Fííuuuhhh... Alto y rápido... Fíuhhhh... Y yo me sentía protegida, sujeta por sus músculos de Popeye» (p. 468). Pero los brazos le recuerdan otro momento, esta vez, terrible, la primera vez que lo vio pegar a su madre. Y ese recuerdo al momento presente, de nuevo: «Ha envejecido muy rápido, ¿sabes? En este último año nos hemos vistos dos veces, y a mí me parecía que se iba desgastando, minuto a minuto» [...] Mañana voy a llamarle... Hace mucho que no hablamos...» (p. 468).

Finalizando, así, en el mismo tiempo en el que empieza la obra, de ahí su circularidad.

³⁸⁹ Y no es casual que jueguen precisamente a este juego que es metáfora de la vida misma, puesto que pasa por el nacimiento, el crecimiento, los problemas y dificultades, la muerte y la meta final, el cielo. Por eso, se suele escribir *tierra* en el primer cuadro y *cielo* en el último.

Mercedes «es de nuevo la ama de casa de las escenas anteriores. [...] vuelve a su sitio, y retoma la costura», y comparte con nosotros su sueño.³⁹⁰ Clara, por otro lado, «coge el grabador. Lo pone a grabar. Lo deja durante un rato grabando el silencio, sin saber qué decir» (p. 469).

2.5. *Las voces de Penélope*: aprendiendo a esperarse

Sabemos que la Penélope de Homero espera el regreso de su marido Ulises, rey de Ítaca, que llamado por los dioses, abandona a ella y a su hijo para correr muchas aventuras. En total, pasa diez años combatiendo en la Guerra de Troya y diez más regresando a su palacio. Mientras está ausente, Penélope idea un plan para mantenerse fiel a su esposo, ante tanto pretendiente. Les hace saber que cuando termine de tejer el sudario en el que está trabajando, aceptará un nuevo matrimonio. Lo que no saben ellos es que la esposa del rey de Ítaca, deshace por la noche lo que crea durante el día. Y no será hasta la llegada de Ulises, cuando Penélope termine su labor. Veinte años son los que Penélope espera al protagonista de la *Odisea*, de ahí que sea símbolo de fidelidad hasta el día de hoy.

No obstante, «los veinte años de la espera de Penélope en la *Odisea* son una excusa, la metáfora de todos los tiempos (largos o cortos) de todas las esperas. [...] No se trata pues de la dimensión temporal que miden los relojes, sino de la dimensión temporal interna de los personajes».³⁹¹ Son las palabras de Elisa Sanz a propósito de *Las voces de Penélope*, a las que deberíamos incluir estas otras que pertenecen a la dramaturga madrileña: «En *Las voces de Penélope* estamos siguiendo la historia de un personaje literario y la historia de dos personajes contemporáneos que también están viviendo en una Ítaca, están viviendo en una situación similar a la que Penélope vivía literariamente. Hay una ciudad ficcional, que es

³⁹⁰

A pesar de todo lo dicho hasta el momento, el recurso que consigue crear, desde mi punto de vista, esa sensación de «no realidad» de una forma más palpable e intensa es el personaje. Uno de los mayores aciertos de las obras de Gracia Morales es la combinación, en un mismo texto, de protagonistas que se aferran poderosamente a la realidad junto a otros que irradian un halo de irrealidad a su alrededor; estos últimos, «personajes atemporales» como los denomina Ortiz Padilla, se dirían «pertenecer a una realidad superior, llena de lucidez» y «en ocasiones cae[n] en la vida del resto de los personajes, interactuando con ellos».

Lourdes, «La realidad más "irreal"», *op. cit.*, p. 3.

³⁹¹ Sanz, «Las voces de Penélope de Itziar Pascual. Revisión contemporánea de un mito», *op. cit.*, p. 10.

Ítaca, y una ciudad real cuyo nombre puede ser Madrid, París, Ámsterdam, Nueva York o Cuenca».³⁹² Recordándonos las palabras de Sanz con las que introducíamos el texto:

El lugar que la autora nos ofrece es ese lugar que simbolizaría todos los lugares, un lugar poético, simbólico. Un interior, el de los personajes. Podemos imaginar las paredes del palacio de Ítaca, las paredes que acotan un espacio personal intemporal. Una puerta de salida, o de entrada del nuevo yo. También podríamos hablar del bar de la escena 12, de la habitación con teléfono y contestador de la mujer que espera, pero esto no sería consecuente. El único espacio que existe es el espacio poético que cobija al verbo «esperar».³⁹³

En efecto, lo verdaderamente interesante es el trato indefinido del tiempo y del espacio que Pascual decide para la obra -tendencia, por otro lado, muy recurrente entre los «Bradomines»-. Esa poca precisión permite a la dramaturga profundizar en eso que apunta Sanz como la «la dimensión interna de los personajes». Para llegar a su propósito: «Destruir el mito para construir uno nuevo desde la perspectiva del hoy, y en el espacio comprendido en el periodo de espera».³⁹⁴

Como decíamos en la introducción, *Las voces de Penélope* presenta un conjunto de escenas divididas en dos bloques (el mito y la historia contemporánea), dos espacios (Ítaca y cualquier ciudad), dos tiempos (el pasado y el actual), pero tres recorridos (el de Penélope, el de La mujer que espera y el de La Amiga de Penélope) o, si se prefiere, tres historias y una misma evolución (hacia la escena veinte, *Muchos años después... mi verdadera historia*):

La espera es una forma de existencia.
Es un acto silencioso de reafirmación
En lo que somos, en lo que sentimos,
En lo que esperamos.
El tiempo no es un enemigo, es un compañero de viaje (p. 33).

Pronuncia Penélope, abriendo con estas palabras la última escena. A pesar de vivir tiempos distintos, las tres comparten el mismo tiempo interior, el de la espera y su recorrido; que va de esperar al hombre que aman a esperarse a ellas mismas. A propósito de este tiempo interior, Sanz señala distintos tiempos que habitan en las protagonistas, tiempos en los que coinciden, sobre todo, Penélope y La Mujer que espera, a pesar de la distancia temporal de sus historias. Sanz nos habla de un tiempo de tristeza, otro de serenidad, un tercero de calma

³⁹² Marimar Huguet-Jerez, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *op. cit.*, p. 8.

³⁹³ Sanz, «Las voces de Penélope de Itziar Pascual. Revisión contemporánea de un mito», *op. cit.*, p. 10.

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 3.

y, por último, de inquietud para el personaje de Penélope; y para La Mujer que espera, un tiempo de tristeza, seguido de serenidad y calma, de calma y de inquietud, y, finalmente, de encuentro. Contrariamente, para el personaje de La amiga de Penélope, que es el personaje opuesto a los anteriores, su historia es distinta a las demás, es abandonada por otra, «una rubia teñida de rubio platino y labios de silicona» (17) -pero no por ello no se espera a sí misma-. Sin embargo, «no analiza su situación desde la calma, sí lo hará desde la acción. Su evolución es la más activa respecto a la forma y en cuanto a contenido»,³⁹⁵ opina Sanz. Un claro ejemplo lo encontramos en la escena número dieciséis, titulada «A media luna, giró la fortuna», que trata sobre la situación de la mujer y les sirve tanto a La amiga como a La mujer, impulsada por la amiga, como toma de conciencia de su situación, no como derrotadas sino como activas por la causa, la suya y la de todas:

LA AMIGA DE PENÉLOPE. -Ahora prefiero defender los derechos de todas. Incluidas las machistas.
LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Y la rubia? Yo creía que era la mala de la película.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Sería fácil. La mala es "la otra", la bruja, que además es mujer. Y Carlos, pobre e inocente, no hizo nada. (Pausa.) Además, yo he sido "la otra" en otras relaciones. (Pausa.) Perder siempre cuesta.
LA MUJER QUE ESPERA.- Parece que el hombre es tu enemigo.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No. (Sonriendo.) Mi peor enemigo es la falta de conciencia. (pp. 27 y 28)

En definitiva, el tiempo cambia, inevitablemente, las actitudes de los tres personajes. A medida que avanza el tiempo, ese tiempo que tiene que ver con el interior y no con el exterior, las protagonistas pasan por todos los estados necesarios para soltar el pasado y renacer en un presente nuevo, lejos ya de las dependencias que arrastran. Pero en los tiempos que señala el estudio de Sanz, hay uno que se echa de menos notablemente y que posiblemente lo incluye entre el tiempo de la tristeza y de la calma. Nos referimos al tiempo de la rabia, cuando el abandono del amante se vuelve intolerable, tanto que un insoportable sentimiento de cólera invade a Penélope en la escena catorce, «Ítaca es una pocilga», nos referimos al momento que pronuncia: «Me repugna este infierno de bocas sucias. Amasijo de pieles de buey y olor a nalgas» (p. 22); a La mujer que espera ese sentimiento le aparece en la escena ocho, «El contestador», donde nos confiesa la cólera desatada que siente al escuchar una llamada de su amante a cobro revertido: «Sólo faltaba que también le pagara la nostalgia.

³⁹⁵ *Ibíd.*, p. 9.

Y entonces pensé en quemar el buzón, en arrancar el cable del teléfono y lanzar el contestador al patio» (p. 13); y a La amiga en la escena trece, «Como una señora», abriendo la escena con el siguiente discurso ácido y cómico, al mismo tiempo: «¡NO QUE ME DICE LA MUY IMBÉCIL QUE ESTOY CELOSA! ¡¡¡CELOSA YO!!! (Pausa.) Porque soy una señora, que si no... Le saco los ojos, la arrastro por el suelo, le arañó la cara y la dejo calva. Porque no me voy a rebajar y ponerme a su altura...» (p. 17). Un tiempo rabioso que se agotará en un tiempo violento en boca de La mujer que espera. Nos encontramos en la escena nueve, titulada «Violencia cotidiana»:

LA MUJER QUE ESPERA.- Nunca te dije «pégame».
Pero convoco tus recuerdos y me golpean.
Nunca te dije «átame».
Pero tus ojos han cegado mis pasos. Y sólo te veo a ti.
Nunca te dije «insúltame».
Pero me ofende tu distancia. Y te maldigo amándote.
Nunca te dije «escúpeme».
Pero tu boca me asalta en la noche y abrazo tu aliento entre mis sábanas.
Nunca te dije «miénteme».
Pero adorno tu retrato con falsedades. Y mitifico los detalles de tu ser.
Nunca te dije «ahógame».
Pero tu silencio anuda mi cuello. Y la ansiedad recorre mi garganta.
Nunca te dije «mátame».
Pero pierdo tu imagen y aborrezco la vida.
No estás. Y tu ausencia me pega, me insulta, me escupe, me miente, me ahoga, me mata.
Hay una violencia soterrada en la nostalgia. En las imágenes pasajeras que estremecen cada día.
Me agrade tu sombra. E impúdica, anuncia el azul turquesa de los olvidos.

Violencia necesaria para que terminen agotadas, destruidas y deshechas. Violencia que antecede la calma: «Se escuchan las cadencias de un punk maquinal. LA MUJER QUE ESPERA inicia una carrera frenética en la que viaja por todos los espacios, reales e imaginarios. [...] Finalmente se deja caer, agotada. Sólo se escucha su respiración entrecortada» (pp. 14 y 15). Tiempo, esto es, necesario para soltar y aprender a esperar, no al otro o a lo otro, sino a ellas.

2.6. *Selección natural*: la amenaza del ciclo

Son dos personajes más. Estados de pensamiento. El espacio y el tiempo en esta pieza son simbólicos, íntimos y existenciales. Maniobran como sistemas de la organización de la subsistencia. Actúan como organismos de límite y restricción. Funcionan como alteraciones, como encuentros entre lo que es y lo que debe ser. Se activan en los personajes como auténticos «espacios de representación» de la vida y de la muerte.³⁹⁶

Esto nos explica Pilar Campos a propósito del papel que desempeñan en *Selección natural* y, en efecto, estos dos personajes están presentes de manera muy notoria a lo largo del texto, ocupando un espacio tan protagonista como los mismos personajes. En la segunda parte de la obra, *Control room*, el personaje de Lynndie pronuncia: «En este oficio el tiempo no es importante. Lo que verdaderamente importa es el espacio» (p. 485), se está refiriendo al oficio de torturador:

LYNNDIE.— Resumiendo. Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B (p. 485).

Control room se inicia con una acotación que nos indica una «ciudad en guerra» y una «habitación cerrada», «la mayor parte en penumbra», en la que se encuentran dos personajes: A y B, o lo que es lo mismo Lynndie y Jessica, esta última, con «movimientos lentos y precavidos de una mujer embarazada» (p. 485). Y al poco se desvela la relación entre ellas:

LYNNDIE.— Te estoy haciendo una pregunta. (Pausa.)

JESSICA.— No lo sé mamá.

LYNNDIE.— Respuesta... incorrecta. Es positivo reconocer las propias limitaciones, pero recuerda que entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. ¿Entendido?

JESSICA.— Es que...

LYNNDIE.— ¿Entendido? (p. 486)

Lynndie y Jessica recuerdan irremediabilmente a la Madre y a la Hija de la primera parte, *Marcas para un itinerario*, y a la relación enfrentada que mantienen entre ellas. Lo cierto es que ambas partes comparten, además de tiempo, el espacio doméstico, eso sí, de distintos lugares, siguiendo la acotación inicial: «Dos lugares Un mismo tiempo» (p. 472). En ese espacio estancado, donde todo se repite, sin que tenga oportunidad la novedad o el cambio, se desarrollarán insistentemente relaciones destructivas entre los que lo habitan. En

³⁹⁶ Campo Gallego, «Entrevista...», *op. cit.*, p. 498.

realidad, la repetición viene a intensificar la sensación de ahogamiento y agotamiento de sus habitantes, que, llegando al final de la primera parte, señala Ana-Hija: «Necesito salir de aquí. Que me dé el aire» (p. 483). Tal y como nos advierte Antonia Amo Sánchez: «La repetición es, sin duda, una de las figuras postmodernas implicadas en esta "sensorialización" del tiempo sin movimiento»,³⁹⁷ a pesar de referirse a *La herida en el costado*, su observación se aplica con exactitud a *Selección natural*.

Si bien es cierto que el espacio central de la obra es el doméstico, hay otros espacios que, o bien se señalan, como en la segunda parte, nos referimos a la «ciudad en guerra» (p. 485) que nombra la primera acotación y que vuelve a recordarse cuando aparece el personaje de Ramón (p. 488); o bien, acontece en ellos parte de la historia del embarazo de Ana-Hija, nos referimos a la sala de la clínica, en la que Ana-Hija se entera de que está embarazada, la misma en la que abortará. Coincidiendo con las tres fases que construyen la primera parte y con las tres fases del embarazo, el escenario clínico aparece en tres ocasiones, en la fase inicial, en la fase intermedia y en la fase final:

«Me miro las piernas. Me miro el pubis. Miro cómo uno de los hombres me está sonriendo. Mi mirada recorre toda la habitación hasta llegar a mi mano (p. 474). [...] La misma habitación. Los mismos hombres. Vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. Semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla (p. 478). [...] De nuevo la misma habitación. De nuevo los mismos hombres. De nuevo vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. De nuevo semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla» (p. 482).

Los tres momentos son presentados por Ana-Hija y los tres aparecen en el segundo acto de cada fase, no azarosamente, como veremos más adelante al trabajar el tiempo cíclico que persigue la obra. Asimismo, los otros actos de cada fase de la primera parte también insisten en cierta forma en lo mismo, los primeros actos se ocupan de las relaciones vacías y tensas que mantienen madres e hijas (Ana-Hija, Ana-Madre y Ana-Abuela) y los terceros actos de la determinación a la que están sujetas las protagonistas:

ABUELA.— Al final la nieta va a la farmacia. Por el camino conoce a un hombre. Sabe que no debe pararse, que debe seguir su camino. Pero inevitablemente se para y habla con él. Inevitablemente se van a tomar algo. Inevitablemente se gustan. Se tocan. Se besan... Y lo que ocurre a continuación, ella no lo podrá evitar de ninguna de las maneras. ¿Me oyes? De ninguna de las maneras.
HIJA.— No quiero seguir escuchando. Me marchó.
MADRE.— Tú te callas. Y tú te quedas.

³⁹⁷ Antonia Amo Sánchez, «*La herida en el costado*, de Pilar Campos Gallego: "(H)istoria y tiempo en un drama postmoderno"», *op. cit.*, p. 181.

ABUELA.— Pero la historia no acaba aquí. Acaba nueve meses después. O mejor, más bien empieza. Está a punto de empezar (pp. 483 y 484).

Dando pie, así, a la segunda parte de la pieza, *Control Room*, en la que aparece Jessica embarazada, como señalamos al iniciar este apartado. Así es, distintos espacios para un mismo tiempo, único, cíclico. Esta repetición que persigue al texto y a sus protagonistas enfatiza esa sensación estancada y agotadora que intentamos señalar; es como si los personajes volvieran siempre sobre el mismo punto del que no se pueden liberar. De ahí que sea único, circular, el eterno retorno nietzscheano; lo trágico existencial, dirá Garnier.

3. ECOS LORQUIANOS EN LA TEMÁTICA

3.1. Destino

Cuando hablamos de destino (también conocido como *fatum*, *hado* o *sino*) nos referimos a un poder sobrenatural que guía a cualquier ser vivo a un fin no escogido, sin que este pueda evitarlo de ninguna de las maneras. La mayoría de las religiones tanto occidentales como orientales han creído en distintas formas de destino, pensemos en el karma del hinduismo o en la predestinación del calvinismo. El destino, en consecuencia, se relaciona con la teoría de la causalidad que niega el azar y que defiende la creencia de que todo tiene una causa, y si tiene una causa estaba predestinado a existir desde el momento en que la causa surgió.

El tema del destino en la literatura es abundante; mediante leyendas, cuentos, obras de teatro, novelas... se ha enseñado la inutilidad de afrontar un destino inexorable. En Grecia el destino, personificado por la diosa Moira lo consideraban una fuerza superior que afectaba no solo a los hombres, sino incluso a los mismos dioses. Por este motivo, la mitología grecolatina se ocupaba de demostrar la imposibilidad de cambiar la naturaleza de las cosas ya que el destino estaba prefijado desde el nacimiento. Esta visión es especialmente común en la tragedia griega, en la que el personaje principal se enfrenta a los dioses o a la sociedad arrastrado por un defecto de carácter o pasión (del griego *pathos* que significa también enfermedad) y termina castigado con la muerte o bien la locura, desenlaces habituales de la tragedia.

En nuestro teatro español la tragedia griega -y el tema del destino- causó gran impacto en la obra de Federico García Lorca, en especial la de Esquilo, así lo muestra el estudio de Francisco Rodríguez Adrados.³⁹⁸ José María Camacho Rojo que también se ocupa del mismo tema sostiene lo siguiente:

El significado de lo trágico en García Lorca coincide perfectamente con el griego: la esencia de la tragedia es la manifestación de la lucha del hombre con fuerzas que rigen su vida, con fuerzas que lo dominan y trascienden. Luis Rosales lo ha expresado en términos cabales: «todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la

³⁹⁸«Las tragedias de García Lorca y los griegos», en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 362. Entre los puntos de coincidencia entre la tragedia griega y el dramaturgo se señalan: la mujer sin hombre, el tema del sexo pervertido y la paz final tras la culminación de la tragedia.

elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad.³⁹⁹

En el mundo lorquiano hombre y mujer deben asumir un destino social, desigual, por supuesto, como consecuencia de una sociedad construida por hombres. Sin embargo, nos advierte Doménech que «frente a la moral sexual patriarcal, con sus normas, sus prescripciones, sus tabúes, está la "inclinación" el "camino de la sangre". O sea, la Naturaleza, con sus exigencias a veces más poderosas que la voluntad de los individuos».⁴⁰⁰ El trabajo de Antonia Carmona Vázquez se suma a las palabras de Doménech y añade:

Más que la mujer, el eje del teatro de ambos autores es la existencia, continua y soterrada al hilo argumental, de unas fuerzas fatales, ciegas, que dominan y abaten a los seres. Es el *fatum* del sexo y la muerte que arrastra a los personajes dramáticos: la amputación entrañada en las raíces de los seres vivos. Es dentro de este universo de frustración en el que hay que proyectar la existencia de las heroínas euripídeas y lorquianas.⁴⁰¹

Numerosos son los ejemplos en el teatro lorquiano que muestran lo que señalan los investigadores. Por citar algunos, Leonardo reconoce esa fuerza en el tercer acto cuando pronuncia: «Que yo no tengo la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas»;⁴⁰² del mismo modo que hará la Novia más adelante, después de la tragedia: «Tú hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de

³⁹⁹ Josephs y Caballero (eds.), p. 49, en «Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca», *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca, op. cit.* p. 107. Continúa Camacho Rojo:

Pero además, Lorca vuelve al sentido primero de lo trágico. En Buenos Aires, en 1933, había manifestado: «El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es, además, cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente del sentido trágico».

Ídem.

⁴⁰⁰ Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 71. A propósito de la lucha interior del personaje de Leonardo, Doménech añade:

La sociedad patriarcal, su moral sexual represiva se nos está desvelando en estos ejemplos. Pero van a ser más mostrativos todavía los que atañen a la autorrepresión: la pugna, dentro de la conciencia individual, entre la llamada del instinto -lo diré mejor: la llamada fascinante del amor y del sexo- y el sentimiento culpa. No está lejos el planteamiento que, a propósito de estas cuestiones, hiciera Freud unos años antes, con ideas que influyeron poderosamente en la época. En particular, es muy útil consultar el ensayo titulado *El malestar de la cultura*.

Ibid., p. 72.

⁴⁰¹ «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca, op. cit.*, p. 325.

⁴⁰² Lorca, *Bodas de sangre*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, pp. 151 y 152. Citaré siempre por esta edición.

mar» (p. 163). Por ello, Leonardo y la Novia, como transgresores que son, serán castigados por esa sociedad reaccionaria que exige violencia, castigo, exclusión o muerte frente a la fuerza natural. Otro caso evidente de la derrota del destino social frente al instinto lo observamos con el matrimonio de Juan y Yerma en el que encontramos a un personaje, Juan, que acepta estoicamente un destino fijado, el de la familia patriarcal, frente a otro personaje, Yerma, que se rebela empujada por una fuerza superior, la de la naturaleza. Así como lo explica Doménech: «Lo natural, la inclinación, he aquí dos palabras expresivas de una misma idea fundamental: el poder de la naturaleza, un poder que está por encima de la voluntad del individuo».⁴⁰³ Fijémonos, una vez más, en esta lucha sinsentido:

JUAN. (Acercándose.): Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (La abraza para incorporarla.) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.

YERMA: ¿Y qué buscabas en mí?

JUAN: A ti misma.

YERMA. (Excitada.): ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?

JUAN: Es verdad. Como todos.

YERMA: ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN: ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila! (p. 110).

Pero la exigencia del deseo de Yerma es más grande y, al percatarse que su marido vive anclado en un destino decidido por otros, termina venciendo: «Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé cierto. Y sola» (p. 111). Siguiendo la observación de Doménech: «El gran acierto de Lorca está, además, en mostrarnos las "razones" del orden social y las "razones" de la naturaleza, en un antagonismo que permite apreciar cómo ese orden está montado al margen, y aún más: en contra de las exigencias de aquella».⁴⁰⁴ Yerma también lo expresa a su manera: «Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!» (p. 98). Pero su boca no puede quedarse muda, por mucho que intente autoreprimirse, ya que, como Leonardo y la Novia, terminará siendo empujada por una fuerza fatal, la de su instinto. Matando a su marido y plantándole cara a la sociedad patriarcal, no le quedará otra salida que la soledad, entendida como castigo dentro de esa sociedad conservadora.

⁴⁰³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 168.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 170.

En *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda ejerce un poder opresor con los habitantes de su casa y por este motivo la rebelión de su hija se dirige hacia ella y a ese símbolo de dominio que la acompaña a lo largo de toda la pieza, el bastón -vara-: «¡Aquí se acabaron las voces del presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más» (p. 275), pronuncia Adela. La escena «refleja ahora, en síntesis, el momento que precede a toda revolución triunfante. Bernarda se desnuda de su apariencia maternal, y queda al descubierto como la encarnación de las fuerzas represivas y arbitrarias que el egoísmo humano pone siempre a su servicio», acertadamente pronuncia Rubia Barcia.⁴⁰⁵ Si María Josefa es el primer personaje que se rebela ante su encarcelamiento, Adela es el último personaje que lo hace y -me sumo al parecer de Rubia Barcia- y de qué manera tan triunfante decide hacerlo Adela, convirtiéndose en la gran rebelde, la gran heroína del drama,⁴⁰⁶ indiscutiblemente.

Dos mundos tenazmente opuestos conviven en esa casa: el mundo normativo y el mundo instintivo.⁴⁰⁷ En este segundo mundo se sitúan Adela y María Josefa; por ello, se verán obligadas a rebelarse con el otro mundo de Bernarda y sus exigencias que reprimen el suyo, el mundo natural. Significativas, pues, son las palabras de Magdalena al respecto: «Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo

⁴⁰⁵ Y continúa el profesor:

Me satisface haber llegado, aunque por otro camino, a algunas conclusiones parecidas a las que llega Christoph Eich en su ya mencionado y, en muchos aspectos, brillante libro sobre García Lorca. La universalidad de la obra de Lorca la pone él de manifiesto en estos términos: «El rayo de Hiroshima ha puesto sobradamente al descubierto la fragilidad de nuestra propia contextura. En su desatada y destructiva intensidad, este rayo no es muy distinto de los que hacen retemblar la casa de Bernarda Alba. Desde tal punto de vista, la conservación del orden es para Bernarda, en efecto, una cuestión de vida o muerte». Del simbolismo de Adela, dice: «Y Adela, por su parte, se sabe del lado de la vida y en contra de la muerte, incondicionalmente del lado de lo creador frente a la infecundidad y al estancamiento. En vez de la seguridad de la muerte, acepta el riesgo de la vida. Porque la seguridad que Bernarda garantiza es la estéril seguridad de la muerte, mientras que la vida es siempre un riesgo.

José Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *Revista Hispánica Moderna*, vol. XXXI, p. 320, en Idelfonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, p. 308.

⁴⁰⁶ Creo oportuno añadir también la observación de Doménech, que comparto totalmente, en cuanto al subtítulo de la pieza -Drama de mujeres en los pueblos de España-: «Lorca pudo haber subtítulo esta obra como drama, y, no obstante, haber escrito una espléndida tragedia, como yo creo que escribió». *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 164.

⁴⁰⁷ Así como observa Carmona:

Es aquí donde encaja el Lorca trágico, con sus personajes hechos de tierra, con su repetida angustia que se hace carne en cada uno de ellos, con su andar y su sentir situado ante un camino de dos bifurcaciones, personajes al fin situados siempre ante un dilema trágico: el de sus pasiones de un lado y el de la lucha y elección entre ellas del otro. Es aquí, otra vez, el hombre enfrentado a su propia imagen, como en el teatro de Eurípides.

«Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», *op. cit.*, p. 324.

natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años...» (pp. 176 y 177). Y como es de esperar, las normas del sistema patriarcal que se imponen en la casa de Bernarda no podrán con la fuerza del deseo o, como dice Poncia, de la inclinación porque «les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación» (p. 232), respondiendo a Bernarda cuando esta descubre la relación entre Adela y Pepe el Romano.

Vemos que Adela en un momento, y recordándonos al personaje de la Novia de *Bodas de sangre*, confiesa a Martirio: «Yo no tengo la culpa» (p. 271), y mucho antes le ha reconocido a Poncia el deseo que siente por el Romano: «Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente» (p. 207). En las siguientes palabras, Adela se entrega finalmente, y sin resistencia alguna, a la fuerza del instinto: «Yo no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera» (p. 272). Recordemos las palabras de Carmona: «Es el *fatum* del sexo y la muerte que arrastra a estos personajes dramáticos: la amputación entrañada en las raíces de los seres vivos».⁴⁰⁸ Y Hans-Jörg Neuschäfer observa, a propósito de la declaración de Adela, «cómo ningún otro texto había sido perseguido tan severamente por la censura como éste por su tendencia a abordar la sexualidad femenina de manera tan obsesionante». Exactamente dice Hans-Jörg Neuschäfer: «Palabras como las emitidas por Adela [...] han debido de escandalizar a muchas personas desde su escritura».⁴⁰⁹ Refiriéndose a la siguiente intervención de Adela: «Por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (p. 206). Esta amenaza que se hace real en el clímax de la obra: «¡En mí no manda nadie más que Pepe!» (p. 275), supone el triunfo rotundo de la inclinación contra la norma, la sumisión total a las fuerzas sexuales. Con sus palabras Adela no sólo se enfrenta a su madre sino a toda la sociedad castradora. Sin embargo, como única respuesta Adela recibirá violencia y represión;⁴¹⁰ su madre pedirá una escopeta y su hermana Angustias anticipará el trágico final:

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 325. Comparándola con Medea: «Y sé qué acción malvada voy a realizar –dirá Medea cuando dispone a matar a sus hijos-, pero la pasión es más fuerte que mi reflexión». *Ibid.*, p. 327. Como si de un eco del personaje de Eurípides fuera Adela dice: «Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado». Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁰⁹ Hans-Jörg Neuschäfer, «Los dramas de Lorca y el *huis clos* de la censura. Una lectura política de *La casa de Bernarda Alba*», p. 142. Berchem y Laitenberger, 2000, pp. 132-142, en Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹⁰ Ante el trágico desenlace de Adela observa Carmona:

Alienados exteriormente por los juicios, tradiciones, usos, costumbres, miedos y pasiones, los personajes femeninos de Eurípides y Lorca son la mayoría de las veces la encarnación de la libertad individual, que se revela poderosa y trágicamente. No hay, en consecuencia, alienación esencial. Quizá el hecho de que esa rebelión termine trágicamente en ambas obras identifique, aunque tácita o inconscientemente de parte del autor, *Mal y Libertad*. Sólo en el *Mal* pueden ser

«De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo» (p. 276). Tragedia causada, así vemos, por su propia madre pues «no importa que, por imperativos de la verosimilitud de la acción dramática, la muerte de Adela se produzca como consecuencia indirecta, no directa, de esa escopeta que reclama Bernarda; con la alusión es bastante para comprender».⁴¹¹

La huella de la tragedia griega no se queda en el teatro lorquiano, llega hasta las producciones más contemporáneas de nuestro teatro, puesto que hablamos de un tema básico, primitivo y universal, esto es, de la incapacidad del ser humano por controlar su destino, negando, pues, su libertad. Más allá de los mandatos de la sociedad con sus leyes y sus represiones, aparece una fuerza superior que arrastra a los personajes del teatro de García Lorca y de algunas de nuestras dramaturgas. De ello nos ocuparemos a continuación.

3.1.1. Eros

3.1.1.1. *Selección natural*

La obra de Campos Gallego se ocupa precisamente de esta temática, a partir de la falta de amor entre sus protagonistas. La primera parte de la obra, *Marcas para un itinerario*, nos presenta a tres mujeres, Abuela, Madre e Hija, unidas por la sangre y por una enfermedad: «Una mujer más. Una enferma más» (p. 476), nos recuerda Ana-Madre. Esa es la verdadera unión que tienen, «la enfermedad es lo que más [les] une. Más que el amor. Mucho más que el amor» (p. 476), confiesa el personaje de la Abuela. Parece que estemos ante María Josefa, Bernarda y sus hijas, en especial Adela, que representa la rebeldía contra el sistema de su madre, tal y como veíamos: «Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!» (p. 275). Del mismo modo que la heroína lorquina, la joven Ana intenta escapar de su fatalidad:

Yo no quiero ser como tú. Aunque me llame igual que tú. Igual que mi madre. Aunque seamos mujeres. Aunque tengamos la misma sangre. La misma sangre. La misma carne. Y la misma enfermedad. Aunque tengamos la misma enfermedad mortal. La misma enfermedad incurable. Aunque lo tengamos todo igual, yo seré distinta. [...] porque yo no soy como vosotras. Yo no quiero ser como tú. Yo no quiero. No quiero (p. 474).

libres estas heroínas, con lo cual hay un nuevo punto común en ambas tragedias: exaltan poderosamente la libertad para luego identificarla, al menos en escena, con el Mal.

Carmona, «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», *op. cit.*, p. 334.

⁴¹¹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 169.

Desgraciadamente, el texto de Campos viene a decirnos que Ana-Hija no podrá luchar contra su destino natural,⁴¹² tener una hija, «como [s]u madre [l]e tuvo a [ella]. Como [su abuela]»: «Y yo sé lo que le espera a mi hija, y sé lo que le esperará a la hija de mi hija. Y sé que saber no me consuela» (p. 475), pronuncia frustrada Ana-Madre. Es a través de la reacción de cada personaje ante el suceso del embarazo de Ana-Hija que logramos comprender los roles que interpretan los tres personajes dentro de su núcleo familiar. Mientras el personaje de la Abuela acepta con total conformidad el ciclo natural de la vida, esto es, vida y muerte eternamente: «Yo quiero morirme ya. El orden tiene que seguir. Esa niña es mi salvación. Debes asumir mi lugar. A ti te toca estar donde estoy yo ahora»; el personaje de la Madre se encuentra en una posición transitoria, entre la resignación y la rebelión: «Ni lo sueñes. Yo estoy bien como estoy. Todo está bien como está. Hablaré con mi hija. Buscaremos un médico para que esa niña nunca llegue a nacer. Hay que darse prisa» (p. 480). Por eso se entiende que el personaje de la Madre abra la pieza acorralando a su hija con un único mandato, a modo de muletilla: «Le dirás que nunca... nunca te quedarás embarazada» (p. 473), pues su insistencia tiene el objetivo de evitar el embarazo de su hija. Y se muestre más inquisitiva a medida que evoluciona la pieza: «No. No vas a tener nada. ¿Me escuchas? Nada» (p. 476). Llegando a perder el control al final: «Mi hija abortará a su hija. Yo no la he educado para que sea madre. Lo sabe perfectamente» (p. 480). Sin embargo, resistiéndose a lo natural e imponiéndose con sus normas, tan sólo conseguirá que la inclinación aparezca más fuerte, más trágica, como veremos en el desenlace. La tercera en discordia, opuesta a la Abuela y a la Madre, es el personaje de la Hija que sigue confiando en poder elegir su suerte, a pesar de los mensajes contrarios que recibe ininterrumpidamente:

HIJA.— Me mira de una manera muy extraña.

ABUELA.— Aceptará su destino. Lo quiera o no. Yo la eduqué para este momento.

HIJA.— Pero yo quería tener un hijo, no una hija.

ABUELA.— Tú también aceptarás el tuyo. Crees que puedes elegir tu propio rumbo, pero esto sólo te llevará al mismo resultado... al mismo destino... y en el momento previsto.

HIJA.— Yo no sé si quiero tener esa hija.

ABUELA.— Llámala por su nombre. Se llama Ana.

HIJA.— Yo no puedo amar a esa hija.

ABUELA.— Se llama Ana. Y ¿quién está hablando de amor?

HIJA.— Yo, yo estoy hablando de amor.

ABUELA.— No entiendes nada. Yo no fui feliz cuando tuve a tu madre. No fui nada feliz. Nunca me hizo feliz que tu madre naciera. Tú tampoco lo serás. Ni antes ni

⁴¹² Hemos decidido etiquetarlo como natural para diferenciarlo del social, el impuesto por la normativa de la sociedad.

después. Pero ésta ha sido siempre la manera de demostrar que nos queremos (pp. 481 y 482).

Ana-Hija se resiste a aceptar ese destino, esa fuerza generacional que persigue a su familia y termina abortando, «pero inevitablemente [...] ella no lo podrá evitar de ninguna de las maneras» (p. 484), ni ella ni la Madre, pronuncia la Abuela. De esta forma, la autora cierra *Marcas para un itinerario* e introduce la segunda parte con las siguientes palabras: «Pero la historia no acaba aquí. Acaba nueve meses después. O mejor, más bien empieza. Está a punto de empezar» (p. 484). Efectivamente, lo natural vuelve a triunfar sobre lo normativo, sobre la autorrepresión, sobre la sociedad y sus avances tecnológicos; sobre todo ello se encuentra el *fatum*, obrando irresistiblemente sobre dioses, hombres y sucesos.

La segunda parte de la obra, *Control room* «restituye a estas mujeres su responsabilidad en su destino (natural): lo identificado por ellas como fatalidad viene explicado en términos de educación, de transmisión de una tradición familiar caracterizada por cierta manera de relacionarse entre sí la pareja»,⁴¹³ según el estudio de Reck. De este modo, aparece una madre, Lynndie, enseñándole a su hija, Jessica, el oficio de torturador.

También en este caso Jessica sufrirá la misma condena que Ana-Hija, asumir el destino impuesto por su madre, el de opresora dentro de su casa, como a esta le tocó con la suya. A continuación asistimos a la lección del oficio de torturador que Jessica ofrece a su marido Ramón. Más tarde, entra en escena Lynndie, que se había ausentado un momento después de instruir a su hija:

(JESSICA coge una cuerda y ata un extremo al cuello de RAMÓN.)

JESSICA.— Quítate un zapato.

(RAMÓN se quita un zapato y se lo da a JESSICA.)

JESSICA.— Ponte de rodillas. [...] ¡A cuatro patas! Aquí no se habla.

[...] (RAMÓN obedece.)

(JESSICA agarra bien la cuerda y lanza el zapato a unos metros de RAMÓN.)

JESSICA.— Cógelo con la boca y me lo traes.

(RAMÓN va a por el zapato a cuatro patas y cuando está a punto de cogerlo, JESSICA tira de la cuerda.)

JESSICA.— ¿No sabes que hay que coger el teléfono cuando te llaman?

(RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide tirando de la cuerda.) JESSICA.— ¿Eh? ¿No sabes que la basura hay que bajarla todos los días?

(RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide.)

RAMÓN.— Afloja, afloja. JESSICA.— ¿Y el zapato? ¿Dónde está el zapato?

RAMÓN.— (Mascullando.) Hija de puta.

(RAMÓN intenta coger de nuevo el zapato con todas sus fuerzas. JESSICA, se lo impide tirando con firmeza de la cuerda. Tensión máxima. Gestos grandilocuentes. Esta acción,

⁴¹³ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

así como el gesto, queda en suspenso durante varios segundos. Entra LYNNDIE. Se queda mirando la escena. Examina de cerca a RAMÓN y a JESSICA que mantienen la compostura. Corrige algunos detalles: la posición de una mano, la inclinación de la cabeza. Pasa lentamente la mano por el vientre de JESSICA.)

LYNNDIE.— Fin del ejercicio (pp. 490 y 491).

La lección que la madre le enseña a su hija tiene un único fin, el de convertirla en un ser fuerte y cruel para sobrevivir en un mundo con las mismas características; recordemos que fuera hay una «ciudad en guerra» (p. 485), la misma que se respira dentro. La única y significativa diferencia, usando el discurso de Lynndie es que en «es[e] oficio siempre hay dos espacios. Uno es el exterior y el otro, el interior. Y lo que pasa aquí dentro, en es[a] habitación, no tiene que ver nada con el mundo exterior. A[h]í las leyes las pone[n] [ellas]» (p. 488). Pero siguen siendo leyes, impuestas, no importa si son del exterior o del interior, siguen enfrentándose al instinto, a la Naturaleza triunfante.

3.1.1.2. *Atra bilis*

También las protagonistas de la obra de Ripoll muestran una relación aniquiladora entre su clan femenino, pero en esta ocasión no nos detendremos en este punto, puesto que lo haremos más adelante. En este apartado atenderemos al amor/desamor, más bien obsesión, que sienten todas hacia el muerto de la obra, recordándonos en múltiples ocasiones a la figura de Pepe el Romano. *Atra bilis* se inicia con Nazaria, Aurori y Daría velando a José Rosario Antúnez Valdieso, difunto de una, pasión de todas. Mejor nos lo explica la autora: «Una burra, una virgen, una inválida y una idiota y, entre medias, el espíritu de José Rosario Antúnez, chulángano indecente, guapetón y lujurioso, follador compulsivo y esposo de una, amante de otra, abusador de una tercera y obsesión de las cuatro».⁴¹⁴ Nazaria que es la viuda ha compartido -sospechando de una, ignorándolo de las otras- su «deseo desmedido»⁴¹⁵ con sus hermanas, su criada e imaginamos que con muchas otras. Mientras el deseo de Daría nos lo revela su propia hermana, Nazaria, el deseo de las demás será confesado por ellas mismas mientras se teje su historia.

En una de las ocasiones Nazaria acusa a su hermana Daría con las siguientes palabras: «¡Con los ojos te lo comías!» (p. 174), en otra le dice Nazaria: «Si hasta te tiemblan los dedos al tocarle» (p. 220). Daría, a diferencia de su hermana, se ha quedado soltera y su situación es

⁴¹⁴ Ripoll, «Atra Bilis y Perpetua. La desmedida pasión por los ijares», *op. cit.*, p. 23.

⁴¹⁵ *Ídem.*

motivo de burla para Nazaria que le dice: «Seca de alma como de cuerpo» (p. 183). En *Atrabilis* la virginidad es motivo de burla y de inferioridad, Beauvoir explica el por qué:

Las razones del establecimiento de la «virginidad» como un valor social están íntimamente relacionadas con la necesidad de la castidad de la novia para que el padre no corra el riesgo de legar sus bienes a un heredero ilegítimo. Son las mismas razones que alegan antropólogas contemporáneas, es decir, que la reclusión de las mujeres es fundamental para asegurar el linaje por línea paterna, ya que los varones nunca pueden estar seguros de su paternidad, de no ser por la fidelidad de la esposa. Además, la filósofa añade que la virginidad sólo tiene atracción erótica cuando va unida a la juventud y que, en caso contrario, se vuelve inquietante.⁴¹⁶

Junto al deseo enfermizo que siente Daría, se encuentra el deseo oculto y desvelado primero, al espectador/lector y después, a las hermanas de Aurori. Conocemos el amor que siente la hermana menor por el difunto cuando en un momento de intimidad entre ambos, Aurori se dirige al ataúd y «mientras mece la caja canta con muchísima ternura, como una nana, esta habanera», cargada de tópicos literarios:

Adiós, adiós, estrella de mis días,
adiós mi amor, luz en mis noches frías.
Adiós, mi amor, recuerda que en mi vida
no hay más penas, no hay más penas
si me faltas tú.
Con esta dulce flor, yo te despido.
Espérame, en las nubes mecido,
espérame y me reuniré contigo.
Venga la muerte, venga la muerte
si me faltas tú (p. 183).

Y mucho más evidente se hace cuando «ahoga un grito y se abalanza hacia el difunto cubriéndolo de besos y de lágrimas» (p. 226), en el momento en el que se están despidiendo de él. Como es de esperar, en esta situación, más cómica que trágica, «Nazaria y Daría se miran anonadadas y comprenden» (p. 183) sin necesidad de explicación lo que ocurre.

Por último, Ulpiana, la criada, siente, de igual modo que sus amas, la pérdida de Antúnez Valdieso, pues ella ha sido, también, y desde muy pronto, su objeto de deseo. Así nos lo hace conocer, cuando se rebela contra su posición de esclava y de abusada sexualmente: «Y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera regla» (p. 233). Y unas líneas después reconocemos el carácter enfermizo de su deseo: «¡José

⁴¹⁶ En Aurelia Martín Casares, *Antropología del género, Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Feminismos, Publicaciones Universidad de Valencia, 2006, p. 96. [https://books.google.es/books?id=pOpP--wkjc4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false], consulta: 05/09/12.

Rosario Antúnez Valdivieso! ¿Me estás oyendo? Voy a zapatear encima de tus restos por los siglos de los siglos, para que no se te olvide nunca el tacto de mis ijares de niña pobre» (p. 234).

Lo que nos lleva a atender la manera en cómo viven estos personajes el erotismo, o la sexualidad, y comprobar que lo hacen desde la imposibilidad, el trauma, la violencia y el dolor. Para la tradición y el contexto en el que se desarrolla esta pieza, el erotismo se vive desde la represión. Estamos ante un teatro que denuncia la sexualidad como dominio y el cuerpo es el espacio idóneo para llevar el acto erótico, puesto que en el cuerpo, instrumento tanto de placer como de dolor, se plasman las frustraciones del individuo. Además de observar la falta de amor que sienten entre ellas, enfrentadas por la misma miseria, esto es, un hombre que ha abusado de ellas toda su vida. No queremos insistir en su eco descarado con el Romano y las hijas de Bernarda porque lo haremos en otros apartados, pero ¿a caso no hubiera terminado Pepe casado con Angustias, la poderosa, y abusando de todas ellas, como hace Antúnez Valdivieso?:

MAGDALENA

Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana, aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza y que siempre ha sido la que ha tenido menos mérito de todas nosotras, porque, si con veinte años parecía un palo vestido, ¿qué será ahora que tiene cuarenta! [...] Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre, habla con la nariz (pp. 176 y 177).

Ante la evidencia, Martirio contesta: «¡Puede que a él le guste!» y lo dice precisamente ella que en la lucha contra Adela admitirá su amor por Pepe porque como acierta Adela: «No [l]e importa que abrace a la que no quiere [...] pero que [l]e abrace [a ella] se [l]e hace terrible» (p. 271).

3.1.1.3. *El color de agosto*

En la presentación de *El color de agosto*, decíamos que el teatro de Paloma Pedrero es un tributo de los más bellos al amor, aunque suponga a menudo la perdición de sus personajes, tal y como ocurre en el teatro de Federico García Lorca.

El personaje de María (*El color de agosto*) comparte varios aspectos con el personaje de Yerma, pues todavía su matrimonio no ha tenido ningún hijo y además está casada con un

hombre que no desea como descubriremos. Sin embargo, su situación no resulta una tragedia para la protagonista de Pedrero a diferencia del personaje lorquiano:

MARÍA.- No, no me entiendes. No puedo explicártelo. Mi marido, aparte de todo, es un hombre fiel, guapo e inteligente.

LAURA.- Pero no le deseas. No te gusta.

MARÍA.- Y qué me importa... Tengo mi vida. Te aseguro que tampoco es nada fácil aguantar el triunfo de otro. ¿Sabes lo que dice Durrell? Que los amantes no están nunca bien aparejados. Siempre hay uno que proyecta su sombra sobre el otro impidiendo su crecimiento, de manera que aquel que queda a la sombra está siempre atormentado por el deseo de escapar, de sentirse libre para crecer.

LAURA.- ¿Y por qué no escapa?

MARÍA.- Porque ha elegido amar.

LAURA.- ¿Y tú?

MARÍA.- (Triste.) Ser una sombra (p. 34).

Varias son las ideas que obtenemos de esta conversación. Por una parte, María es una mujer de la España de finales del siglo XX, independiente que no siente la necesidad de vincularse a ningún hombre ni por motivos económicos, ni por motivos socio-culturales. Trabaja y además triunfa en su profesión. Aún así, de algún modo reconoce la necesidad de continuar al lado de su marido. Insistimos, no por cuestiones económicas o sociales: «Ah, ¿el marido también entra en el paquete del triunfo?» (p. 21), como le insinúa erróneamente Laura; pero sí por cuestiones emocionales. Es significativa la anterior recriminación de Laura que, por un lado, ignora el verdadero sentimiento de María hacia ella; y, por otro, subraya la desaprobación de la soltería femenina, aún a finales del siglo XX.

Otra de las ideas que aparece en esta conversación es que María no desea a su marido, lo quiere pero no lo desea. Con la siguiente declaración de María se nos plantea un tema tabú para la España de los ochenta, y es el de la situación en la que una mujer deja de desear a su marido, sin dejar de quererlo:

Al principio de estar con un hombre su ropa tirada por el suelo de la habitación, el cinturón de sus pantalones al lado de una copa de champán derramada, es la escenografía de una gran fiesta. Después, si la copa llega al dormitorio y se cae, vas a buscar la fregona para que no se estropee la madera, y de paso, te llevas los calzoncillos sucios para meterlos en la lavadora (p. 33).⁴¹⁷

O posiblemente María jamás deseó a su marido y su matrimonio no fue más que un pretexto para seguir unida a su verdadero deseo, Laura: «¿Estás loca? Pero si era una excusa.

⁴¹⁷ Pedrero volverá a insistir sobre este hecho, como la convivencia mata al deseo, en otras piezas como por ejemplo en *La otra habitación* (2003).

Una simple excusa para verte (p. 19)», como le confiesa ella misma a propósito del montaje con el que la recibe. Conforme avanzamos en la obra reconocemos en múltiples ocasiones el amor que María siente por Laura y cómo su marido, Juan, antiguo novio de Laura, es el único punto de encuentro para continuar unida a ella.

Además, en el anterior diálogo de Laura y María prevalece el triunfo del amor por encima de todo; recordemos, una constante en la temática de Paloma. María reconoce ser una sombra pues no ha elegido amar, es decir, no ha podido elegir a Laura sino a Juan que no desea ni deseará. Eso la convierte en una sombra siempre «con el deseo de escapar, de sentirse libre para crecer» y con el deseo, también, de desvelar su verdadera identidad sexual;⁴¹⁸ pues esa sombra le impide proyectarse, o lo que es lo mismo, ser.

Asimismo, la idea que María tiene sobre el amor la podríamos relacionar en parte con otra que señala Ricardo Doménech en su estudio acerca de las tragedias lorquianas: «El acto amoroso se identifica aquí con una demostración de fuerza -dominio del fuerte, sumisión del débil-, sin que en ningún momento cuente el placer sexual de la esposa».⁴¹⁹ Doménech da esta explicación tanto a la actitud conservadora de la Madre de *Bodas de sangre*: «Que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda» (p. 138), como a la de Yerma: «Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (p. 56). Este «él», que es su esperado hijo, es la única justificación que tiene el acto sexual en el matrimonio, la entrega, rechazando «el concepto dionisíaco de la existencia» nos informa la nota diez en la misma página.⁴²⁰ Nos dice Cixous: «El pensamiento siempre ha funcionado por oposición [...] Y todas las parejas de oposiciones son parejas. ¿Significa eso algo?». Y más adelante nos interroga: «El hecho de que el logocentrismo someta al pensamiento –todos los conceptos, los códigos, los valores, a un sistema de dos términos, ¿está en relación con «la» pareja, hombre/mujer?». Y termina reconociendo como «la «victoria» siempre vuelve al mismo tiempo: Se jerarquiza. La jerarquización somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la

⁴¹⁸ Sentimiento que comparte con Pedro, el protagonista de *La llamada de Lauren...* Sin embargo, a diferencia de nuestra protagonista, Pedro sólo se atreve a salir de esa sombra precisamente la noche de carnaval bajo un disfraz de mujer. Noche que coincide con el aniversario de su matrimonio, además: «Nuestro aniversario siempre va a ser en carnaval», dice Rosa. Coincidencia no insignificante puesto que su matrimonio es una farsa y así lo insinúa Pedro cuando responde más adelante: «Claro. Me gustaría vivir muchos carnavales contigo». *La llamada de Lauren...*, *op. cit.*, pp. 29-39.

⁴¹⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.* p. 17.

⁴²⁰ *Ídem.*

actividad y la pasividad».⁴²¹ Ella, la mujer, la «débil» en oposición a él, el hombre, el «fuerte»; y así, inevitablemente: «Si el otro no existiera, lo inventaríamos».⁴²²

De igual modo que en *Yerma*, en *El color de agosto* es la mujer que no disfruta del acto sexual, cuenta «uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis» (p. 32), y finge los orgasmos, también.⁴²³ La falta de unión de la pareja de Yerma y Juan como la pareja de María y Juan es palpable a lo largo de las dos obras. La misma María ya desde el inicio acepta la inapetencia que siente por su marido a diferencia del deseo que le provoca Laura, hasta el punto de confesarle «que no podía pasar un minuto sin ver[la]» (p. 18). Sin embargo Laura, «sig[ue] soñando con ese hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado...» (p. 28); nuevamente lo masculino en superioridad. Y continúa:

Todo mi ensueño desperdiciado en un encuentro. Cierro los ojos y me monto la película: llego y llamo al timbre... Pasos que vienen, sus pasos. Abre la puerta. Nos miramos. Yo llevo el vestido rojo y él me ve guapísima, se lo noto. Habla: «Hola, Laura». Yo le beso suavemente cerca de los labios y él se echa a temblar. Entonces me dice: «Ocho años esperando este momento». (Silencio.) Otras veces le encuentro en la calle, casualmente, casi nos chocamos. Una puerta giratoria... No sé... (Pausa.) (p. 28).

Obsesión, dirá Pedrero, no amor, es lo que siente Laura,⁴²⁴ como el personaje de Leonardo en *Bodas de sangre*. Una obsesión que también nos podría recordar al sentimiento

⁴²¹ Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 14 y 15.

⁴²² *Ibid.*, p. 25.

⁴²³ Dice Rich al respecto:

De nosotras se espera que mintamos con nuestros cuerpos: teñirnos, decolorarnos, desrizarnos, o rizarnos el pelo, depilarnos las cejas, rasurarnos las axilas, ponernos rellenos en diferentes lugares o adornarnos con encajes, caminar con pasos cortos, esmaltarnos las uñas de los pies y las manos, y usar ropas que realcen nuestro desamparo. [...] Nos han exigido decir diferentes mentiras en diferentes tiempos, en función de lo que los hombres de cada tiempo necesitaban escuchar. A la esposa victoriana o a la dama blanca sureña, de quienes se esperaba que no tuvieran sensualidad alguna, se les pedía quedarse «impasibles»; de la mujer «liberada» del siglo veinte se espera que finja orgasmos.

Rich, «Mujeres y honor: algunas notas sobre el mentir (1975)», *Sobre mentiras, secretos y misterios*, *op. cit.*, p. 225.

⁴²⁴

Laura está neurótica perdida. Entonces, está colgada, no está enamorada, está colgada de un personaje, de un hombre que la destruye. El problema, en este caso, es ella misma. Bueno, esto suele ocurrir casi siempre. Confundimos nuestras necesidades neuróticas con el amor. ¿Cuántos estamos siempre buscando amores imposibles para no poder realizarlos? Esto es inconsciente, por supuesto, pero muy común.

Carolyn J Harris, «Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras», *Estreno*, XIX, 1, (primavera 1993), p. 33.

que guarda Yerma hacia Víctor. ¿Pero Laura sigue amando a Juan o simplemente necesita perdonarlo para restaurar su dignidad?, nos preguntamos al conocer más sobre su historia: «Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo...» (p. 28).

Paloma es una gran concedora de esa fuerza que nos mueve a todos para bien y para mal; como juzga José María Méndez, ha demostrado ser una «maestra del amor».⁴²⁵ Con estas hermosas palabras, Pedrero apuesta por lo único que ella cree que realmente puede hacernos bien y cambiar al mundo, la energía del amor:

El amor es un apoyo cuando una relación funciona, cuando una relación está limpia de polvo y paja. El amor, para mí, es lo más importante porque es el alimento de la vida. Sin amor la vida no existe. Te mueres. La gente sin amor se muere aunque siga viva físicamente. La vida, desde levantarse y conectar con una canción en la radio hasta salir de casa y saludar al vecino, se mueve con esa energía: amor y desamor. El amor te da energía y el desamor te la quita, te vacía. No es una cosa simple. Si fuera simple, aprenderíamos y todos estaríamos felices. Porque el amor alimenta, cura. Cuando realmente amas, no estás enfermo. Pero no es tan sencillo. Estamos enfermos y cargamos con mucho desamor. Por eso hablo del amor y del desamor, de la parte clara y oscura del ser humano.⁴²⁶

La misma Paloma resumía sus temas en «el amor, la ceguera, el triunfo y el fracaso».⁴²⁷ El amor a la vida, a la familia, al teatro, a los indigentes, a la vejez, a las mujeres, a la injusticia, a los oprimidos; el amor a uno mismo, a fin de cuentas, que implica obligatoriamente el amor y la búsqueda de la verdadera identidad. Para ella «en la vida lo más importante es el amor, no sólo el erótico, sino también el maternal, el de la amistad... Cada día tengo más claro que la transformación del mundo va a venir por el amor».⁴²⁸ Sus

⁴²⁵ José María Rodríguez Méndez, «Prólogo», en *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 8. Nadie mejor que Paloma para subrayar la importancia de este sentimiento en su vida y en su obra a través de esta simpática pieza teatral que invita al amor efímero, corto pero delicioso:

JOSE.- Eso digo yo. Yo sé que el futuro no está en el puto dinero. Aunque todo el mundo diga lo contrario, yo sé que el futuro no está en el dinero.

CARMEN.- ¿Tú sabes dónde está?

JOSE.- Mira, Carmen, aunque suene raro... Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera.

CARMEN.- (Hablando muy deprisa.) Estoy de acuerdo contigo, Jose, totalmente de acuerdo. El dinero hace a los hombres cobardes, obsesivos, aburridos, gordos, gordos..., gordos. ¡Ay, Dios mío, ya no sé lo que digo!

JOSE.- (Riéndose.) ¿Es gordo tu marido?

Pedrero, *Solos esta noche*, en *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, p. 186.

⁴²⁶ Harris, «Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras», *op. cit.*, p. 33.

⁴²⁷ Pedrero, «Sobre mi teatro», en *Entre Acto*, Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos, *op. cit.*, pp. 23-28.

⁴²⁸ Galán, «Paloma Pedrero, una joven que necesita expresar sus vivencias», *op. cit.*, p. 13.

personajes van en busca de este amor, a veces lo consiguen y otras veces la misma búsqueda les regala otro camino separado de ese deseo, un camino nuevo y totalmente abierto y posible. Las protagonistas de *El color de agosto*, también, se encuentran en la misma línea de esa búsqueda pero para ello deberán primero quitarse las ataduras pasadas que les impiden avanzar -amar-, deberán desprenderse de esa energía negativa que queda después de una frustración amorosa; y, así, poder hacerle un espacio e invitar al amor para que las alimente nuevamente.

La idea que Paloma tiene del amor resulta un eco, por fuerza, con la idea que tiene Federico del amor. Entendiendo el término desear como sinónimo de amar. Para Lorca, del mismo modo que para Pedrero, el amor tiene un carácter cósmico y así lo expresa tanto en su poesía como en su dramaturgia, resultando ser uno de los ejes centrales de su obra. Observamos cómo el concepto, presente en todos los planos de la vida, es expresado ya en su primera composición dramática *El maleficio de la mariposa*. Todas las inclinaciones eróticas serán posibles en la idea del amor lorquiano siempre que este sea puro y verdadero. A menudo este amor se convierte en una fuerza ciega que conduce a sus personajes al enfrentamiento con la sociedad, incluso les hace perder su propia vida. Quizá en *El público* es donde aparezca con mayor claridad la idea del amor como fuerza oculta que exige absoluta entrega, tan intensa que los que la padecen llegan a ser castigados.

Un subtema importante dentro de esta fuerza es la casualidad del amor cuyo eco shakesperiano en este tratamiento es notable,⁴²⁹ así como nos interroga el Estudiante 2 de *El público*: «¿Es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?». ⁴³⁰ Y junto con este, actúa, a menudo, otro subtema: la idea de la frustración amorosa. O bien, como producto de ese sentimiento sin límites que sobrevive en el recuerdo, o como sentimiento imposible, algo inasequible.

En el caso del matrimonio de Yerma y Juan es evidente la frustración amorosa que sienten ambos, fruto del pacto matrimonial que supone su unión y de no de lo natural: «Me lo

⁴²⁹

El demonio de Shakespeare
Que ponzoña me ha vertido en el alma!
¡Casualidad temible es el amor!
Nos dormimos y un hada
Hace que al despertarnos adoremos
al primero que pasa. ¿Y Dios qué piensa?
¿Se le han roto las alas?

Lorca, *El público*, op. cit., p. 41.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 170.

dio mi padre y yo lo acepté» (p. 56), nos dice Yerma. La indiferencia de Juan es doble pues ni reacciona ante la frustración maternal, ni ante el vacío sentimental que padece su esposa. Es preciso volver a subrayar el carácter social e institucional que tiene el matrimonio en la sociedad de Yerma y que Lorca trata de hacernos ver constantemente.⁴³¹ Como si de un trato comercial se tratase, son los padres quienes pactan el acuerdo matrimonial y no los propios novios como debería ser. Así bien, el sentimiento de la pareja poco importa, lo que sí que importa es que «las mujeres sean anchas y los hombres fuertes» (p. 133):

Porque me han casado. Se casan todas. [...] Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. [...] También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca! (Ríe.). Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís (pp. 59 y 60).

Le dice la Muchacha 2ª a Yerma cuando esta le pregunta por su matrimonio. La Muchacha 2ª del mismo modo que otros personajes como María Josefa, Adela, Leonardo o la Novia son castigados, excluidos y considerados unos locos por atreverse a pronunciar lo impronunciable, por sublevarse. Es la defensa de la libertad, como ha señalado Ruiz Ramón o Ricardo Doménech, la gran preocupación del teatro lorquiano por encima de todo:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar principio de autoridad y principio de libertad. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática –orden, tradición, realidad,

⁴³¹ En relación al conocimiento de la mujer que trasluce la obra lorquiana, nos dice Doménech:

En una línea próxima han ido surgiendo, desde fechas muy tempranas, múltiples trabajos sobre un aspecto concreto de las dos tragedias (además de *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera*, etc.): el dibujo deslumbrante de los personajes femeninos y, en general, el testimonio de la situación de la mujer en la sociedad. Entre tantas otras contribuciones, destaquemos las de María Teresa Babín y Brenda Frazier. Desde una postura feminista más radical, en su libro *Mujer-árbol*, Roberta Ann Quance ve en *Yerma* un magnífico documento probatorio: «El tema de la maternidad se presenta en la obra como síntoma de falta de libertad sexual que padece la mujer y sobre todo la mujer del campo» (Roberta Ann Quance, *Mujer-árbol*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2000, p. 159). En otro orden, partiendo de Freud y de Lacan, Ángela Bacaicoa se ha propuesto una rigurosa «Lectura psicoanalítica de Yerma», ante el eje de esta pregunta en el discurso dramático y en el discurso psicoanalítico: «¿qué es una mujer?» (Ángela Bacaicoa, «Lectura psicoanalítica de Yerma, de García Lorca», *Cuaderno de Psicoanálisis*, IV, 10, 1987, pp. 32-39).

colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática.⁴³²

Tal y como señala Manuel Fernández, la dramaturgia de Federico se incluye dentro de una preocupación social que ocupa a toda la literatura española: la preocupación por la libertad del individuo. «Desde los primeros escritos medievales hasta los grandes escritores del XIX, XX [y XXI]⁴³³ se desarrolla una literatura en la que está constantemente criticándose la existencia de los oprimidos y de los opresores».⁴³⁴ Su obra se reconoce por llevar a escena temas que la gente teme abordar. Las desigualdades entre las clases sociales, la defensa de la libertad frente a la autoridad, el atraso del mundo rural, la mujer, los homosexuales, los negros y los gitanos tendrán un espacio privilegiado en su obra, pues, «cada teatro seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual».⁴³⁵

Volviendo al matrimonio de Juan y Yerma, antes de continuar, urge desvincular a Juan del lado de los opresores como muchos en un principio lo consideran. Pues Juan no es más que una víctima de la sociedad que debe actuar como esta espera de él, bajo una actitud machista, siguiendo las indicaciones de John Falconieri, uno de los primeros en señalar los rasgos positivos del personaje.⁴³⁶ Así pues, actúa en la misma línea oprimida en la que se encuentra su esposa que también debe representar el papel que la sociedad le ha adjudicado. Y no es hasta el final de la tragedia que el personaje se atreve a alzar su propia voz, no la voz impuesta bajo la máscara del *pater familias*, sino la voz que acepta con fortaleza el destino de su matrimonio: «Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (La abraza para incorporarla). Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna» (p. 110). Honestas palabras, que le permiten pronunciar la verdad, frente al fingimiento que le obliga la realidad. No obstante, su sincera declaración no consigue calmar el dolor de su esposa, empeñada en seguir el dictado social.

Cuando la Vieja le pregunta a Yerma por el deseo que siente hacia su marido esta se acuerda de Víctor que es el hombre que verdaderamente desea pero no el que escogió su

⁴³² Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, II, Madrid, Cátedra, 1975, en Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., 2005, p. 66.

⁴³³ El corchete es nuestro.

⁴³⁴ Manuel Fernández Montesinos, «La preocupación social de García Lorca», p. 16. *Lorca*, 1986, Piero Menarini (ed.), Bolonia, Atesa, 1987, pp. 15-33, en Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 67.

⁴³⁵ Nicolás González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*, (mayo de 1935), p. 1775.

⁴³⁶ John V. Falconieri, «Tragic Hero in Search of a Role: Yerma's Juan», *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, (1967), pp. 17-33.

padre como marido. El contraste de Juan con Víctor es permanente a lo largo de la tragedia y es a partir de ese contraste que el dramaturgo señala la frustración de la relación marital. No hay que olvidar que Víctor es el pastor que aparece en el sueño de Yerma al iniciarse la obra. El pastor (Víctor) «lleva de la mano a un niño» (p. 41) -el hijo que ansia Yerma-, ambas obsesiones que yacen en el inconsciente de la protagonista aparecen juntas: frustración maternal y frustración sexual. También debemos recordar que Víctor se asocia con el aire y con el agua, manifestaciones cósmicas que en el mundo lorquiano se entienden, en este caso, como elementos fecundadores; en otros casos, cuando estos elementos son escasos, como ocurre con Juan, actúan como elementos infecundos. Simbología a la que prestaremos atención más adelante, en el apartado dedicado al campo simbólico de las obras.

No debemos cerrar este capítulo sin marcar la importante unión entre Yerma, Juan y Víctor. Los tres forman un triángulo de dependencia sin el cual se hace difícil la comprensión de la obra lorquiana. Y como si de un eco se tratase, en *El color de agosto* María, Juan y Laura crean el mismo triángulo de dependencia. Como vamos viendo, Yerma se hace eco en María, Víctor en Laura y Juan en Juan.

Al ocuparnos del amor en ambas obras, sentimos la necesidad de abarcar otro tema, que queremos incluir en este mismo apartado dedicado al amor porque resulta inseparable de las cuestiones que estamos tratando. Nos estamos refiriendo al tema de la honra. Lope de Vega declaró en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* que: «Los casos de la honra son mejores, porque *mueuen con fuerça* a toda gente».⁴³⁷ En el diccionario de Patrice Pavis encontramos en su definición:

Reside tanto en honor ridiculizado públicamente como el íntimo sentimiento de haber sido herido con respecto a valores inmanentes y por ello el deber de requerir reparación ante una afrenta: el honor mancillado por la vergüenza sólo puede recuperarse por una venganza detenidamente elaborada y ejecutada fríamente. El afrentado no debe matar por motivos estrictamente personales, sino por obedecer a un código del honor, mucho más imperativo que la fatalidad en las tragedias griegas.⁴³⁸

El argumento de muchas obras teatrales españolas, teniendo en cuenta la tradición del teatro español, gira alrededor de la honra del protagonista cuyo valor constituye la base de todo el sistema socio-religioso.⁴³⁹ Uno de los personajes lorquianos que mejor se encara a ese sistema impuesto es el personaje de la Novia de *Así que pasen cinco años* que opina: «Dos

⁴³⁷ Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 149.

⁴³⁸ Pavis, *Diccionario del teatro. op. cit.*, pp. 259 y 260.

⁴³⁹ Cabe decir, que la utilización de la honra en la tragedia lorquiana tiene efectos distintos de nuestro teatro español del Barroco, aunque Lorca, como maestro, supo aprovechar la tradición para su creación.

días tan sólo han bastado para sentirme cargada de cadenas. En los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue».⁴⁴⁰ Y esa es la visión que Lorca tiene de ese valor heredado y cumplido por los siglos de los siglos.

El mismo Juan, en *Yerma*, se refiere a la honra también como «una carga que se lleva entre los dos» (p. 79), y su honra depende del comportamiento de su mujer fuera de las cuatro paredes en las que debe permanecer encerrada en su ausencia. Juan acepta que su honra la decidan los otros. El dramaturgo, junto con el tema de la honra, está trabajando otro tema recurrente en su obra y que enmarca la mayoría de sus obras, el tema del miedo a los otros. Ante la preocupación que Juan siente por Yerma, es decir ante la preocupación que siente Juan por lo que pueda decir la gente de su matrimonio y del comportamiento de su esposa, decide traer a sus hermanas a vivir a la casa de ellos para que cuiden (vigilen) a su esposa.

En cambio, la honra de Yerma depende de la fidelidad que le debe a su marido,⁴⁴¹ o eso parece en una primera lectura, y este mismo valor heredado es una cárcel que le imposibilita optar a la libertad. Libertad para decidir ser sin miedo, sin imposición y sin obligación. Para ser, antes que madre, esposa o hija, persona. Pero nuestra protagonista se niega la libertad y decide quedar «como los cardos del secano, pinchosa, marchita» (p. 108). Es su orgullo de casta honrada el que la conduce a su tragedia. Es ese miedo sembrado por el poder socio-religioso y patriarcal que le impide, ni tan siquiera, contemplar otra posibilidad. Yerma es incapaz de resignarse, pero tampoco puede rebelarse, huir de esa situación que la ahoga, que la mata por dentro y así es como termina asesinando a Juan. Matándolo puede justificar su esterilidad, ya que todavía no se hizo vieja, posibilidad que contempla como otra posible justificación a su no fertilidad: «Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada te podría sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, ahora déjame con mis clavos» (p. 77). Retomando la definición de Pavis, ¿podríamos ver la muerte de Juan como una posible venganza por parte de Yerma, cuya honra ha sido ridiculizada?, y, además,

⁴⁴⁰ Lorca, *Así que pasen cinco años*, Margarita Ucelay (ed.), Madrid, Cátedra, 1998, p. 270.

⁴⁴¹ Dice Rich:

El Honor de las mujeres es totalmente otra cosa: virginidad, castidad, fidelidad al marido. La Honestidad en las mujeres nunca se ha considerado importante ya que hemos sido generalmente representadas como caprichosas, engañosas, sutiles, vacilantes y a menudo hemos sido premiadas por mentir. De los hombres se ha esperado que digan la verdad sobre los hechos, no sobre los sentimientos de los que nunca se ha esperado que hablasen en absoluto.

«Mujeres y honor: algunas notas sobre el mentir (1975)», en *Sobre mentiras, secretos y misterios*, op. cit., p. 223.

¿podríamos ver la acción de Yerma como «un grito de dolor, de sufrimiento» como «la naturaleza de las canciones de blues»?.⁴⁴²

YERMA: Porque estoy harta. [...] Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar aguas y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en lugar de la boca de mi niño (p. 81).

Pero es el estudio de Doménech que nos ofrece otra posible lectura de la tragedia lorquiana, contradiciendo a muchos de los estudios dedicados a este pasaje de *Yerma*. El ensayista murciano señala como mantener la fidelidad del matrimonio no depende tanto de Yerma, que no parece muy dispuesta a conservarla, sino de otro de los personajes protagonistas, Víctor, sin el cual la interpretación de la obra resultaría dificultosa. Ricardo Doménech nos señala la importancia del cuadro segundo en el acto primero, donde Yerma «lo mira fijamente y Víctor la mira también y desvía la mirada lentamente, como con miedo» (p. 64). Dándonos a entender como no es precisamente nuestra protagonista la que rechaza la idea de tener una relación con Víctor, sino este que se paraliza ante el pánico que le provoca el deseo que tiene Yerma de él y, muy posiblemente, el deseo que tiene él de ella. Opina Doménech de Yerma: «Lo que hace y dice no es deshonoroso, no es incorrecto, pero se sitúa un paso más allá de la estricta frontera de su honor, de su pudor, de su autorrepresión...».⁴⁴³ Mucho más atrevida aparece la protagonista en el cuadro segundo del acto segundo cuando le recuerda a Víctor sus coqueteos pasados y apuesta por ellos diciéndole: «Nunca se sabe lo que va a pasar», obviamente se refiere a ellos dos. Pero Víctor lo tiene decidido: «La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado» (p. 86). De esta manera, el personaje le está recordando su situación de mujer casada y su función de objeto que pertenece a su marido y no a otro. Mujer como objeto, claro, no olvidemos la estampa patriarcal que está denunciando el poeta granadino. Sea como sea, lo que sí es obvio es el rechazo de Víctor, los motivos no los sabemos sin embargo a todos nos queda claro que huye de ella.

Si bien es cierta esta brillante observación del crítico y ensayista, también podemos decir que al ofrecerle la Vieja su hijo como posibilidad, Yerma lo rechaza de inmediato:

⁴⁴²Rich, «Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión (1971)», *Sobre mentiras, secretos y silencios, op. cit.*, p. 66.

⁴⁴³Doménech, *García Lorca y la tragedia española, op. cit.*, p. 75.

¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. [...] ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco (p. 107).

Es la misma Vieja quien nos da una posible explicación a ese rechazo de la protagonista pues «los hombres tienen que gustar» le confiesa sabiamente en el cuadro segundo del primer acto. Y así es, Víctor, a diferencia del hijo de la Vieja, le gusta a nuestra protagonista. Pues es el único hombre que le ha hecho temblar, como nos explica: «Teniendo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes». En cambio, con el hijo de la Vieja o con su marido Juan «es otra cosa» (p. 56).

María de *El color de agosto*, como si fuera una Yerma contemporánea, le dirá a Laura: «No me vas a humillar nunca más» (p. 42). Desvelándonos un odio, una herida no cicatrizada y dolorosa que apareció en el momento en el que huyó Laura de Madrid y la abandonó. No hay una clara intención de perdón por parte de María, sus palabras se tiñen más de dolor que de amor, pero sí hay una clara intención de venganza. Hacerle sentir a Laura una fracasada, restregarle su triunfo profesional y aún peor, la gran venganza, hacerle saber que su marido es el hombre que la enloqueció de amor y la destruyó. Pero, insistimos, ¿es una venganza o la única manera que María ha encontrado para continuar en contacto con Laura?, ella misma se delata constantemente: «Y, a veces, todavía siento que huele a ti» (p. 44). María, como Yerma, se ha negado su libertad, o lo que es lo mismo su naturaleza, y ha decidido vivir bajo la mirada de los demás. Olvidándose de lo más importante, de ella misma. En contraste, está Laura que pertenece a esos personajes que son libres de tomar decisiones que ayudan a variar el curso de sus vidas, aunque se equivoquen y pierdan en su elección. Son acertadas las palabras de Virtudes Serrano al ver la huida de Laura no como su destrucción, sino como la elección de otro camino en el que no esté ese hombre que la ha lastimado. No tan acertadas son las que se refiere al heroico personaje lorquiano comparándolo con el personaje de Laura cuando considera: «A diferencia de Adela, no se destruye por causa del ausente».⁴⁴⁴ Adela del mismo modo que Laura reafirma su libertad, cada una en la medida de sus posibilidades. Laura escoge la huida como salvación, y esta será su única y verdadera dignidad, y Adela su sacrificio. Entendiendo el suicidio como acto valiente y como la libre

⁴⁴⁴ Serrano, *Juego de noches*, op. cit., p. 39.

elección que posee el humano para abandonar una vida indigna.⁴⁴⁵ Es necesario recordar en qué espacio rural y tiempo ubica García Lorca al personaje de Adela para comprender su suicidio. Tanto Adela como Laura luchan por su dignidad, dignidad entendida como amor a una misma, como cuidado a su condición de ser humano y de ser libre, más allá de la sociedad aunque esto suponga actuar como no se espere de ellas. Pero la gran diferencia es que Laura no debe perder su vida para ser libre; y, además, su actitud tendrá consecuencias a su alrededor:

LAURA: Ah, las manos tienen que ser de ella. No, no importa que no tenga brazos... Es algo como... ¡Ya está! (Deprisa). La figura humana en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca. El pájaro mirando hacia arriba con el pico abierto. (En velocidad). La luz sólo por detrás, luz blanca, y en el suelo... trozos de cuerpo roto... manchas... (Pausa). Es una idea (p. 45).

Justo después de estas palabras, Laura sale por la puerta que adquiere un valor simbólico, dejando una idea de cambio en el aire: «intentando llegar a la cerradura con la boca» (p. 45). Cerradura entendida como libertad. Idea que María aprovecha y la empuja a avanzar, bajo la imagen del pájaro que vuela al abrirle la jaula (p. 45). En el caso de Adela, en cambio, no parece que su acto heroico tenga consecuencias en la casa opresora de su madre, todo sigue igual: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!» (p. 280), ordena Bernarda.

3.1.1.4. *El matrimonio Palavrakis*

Otra de las obras que se ocupa del tema en cuestión, y volviendo al fracasado matrimonio de Yerma y Juan, es *El matrimonio Palavrakis* de Angélica Liddell. Mientras la infancia del señor Palavrakis la narradora la califica de «oscura», la infancia de la señora

⁴⁴⁵ Siguiendo los dictados de la filosofía de Séneca:

Es cosa egregia aprender a morir. Acaso se antoja superfluo aprender un arte que sólo ha de practicarse una vez. Precisamente por esto hemos de meditarla, porque siempre hay que aprender aquello que no podemos experimentar si lo sabemos. ¡Medita la muerte! Quien esto nos dice, nos dice que meditemos la libertad. Quien aprende de vivir desaprende de servir, se encarama por encima de todo poder; al menos, fuera de todo poder. ¿Qué le hacen a él la cárcel, los guardas, el encerramiento? Tiene libre la puerta. Una sola es la cadena que nos tiene atados, el amor de la vida, el cual, aunque no tenga que echarse, se ha de rebajar a tal punto que si alguna vez se impone la exigencia, no nos detenga nada ni nada nos impida estar dispuestos a hacer en el acto lo que habría que hacer más pronto o más tarde (OC XXVI, 418).

Lucio Anneo Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, 2 tt., Madrid, Gredos, 2001.
[<http://filosofiaparalavida.blogspot.com/2005/09/filosofia-para-el-morir-el-suicidio-en.html>], consulta: 12/11/14.

Palavrakis de «triste» (pp. 8 y 9). Y estas dos almas atormentadas terminan uniéndose y, lo más insensato, teniendo una hija. Su estado anímico está lleno de ira, esto es, de dolor: «¡Te odio mundo, te odio con todas mis fuerzas!», dice Elsa. Le sigue Mateo: «¡Te odio, mundo chapuza, mugriento, roñoso! ¡Apesta! ¡Te odio!» (p. 11). Así, vemos como el matrimonio está unido por una enfermiza fascinación hacia el odio y hacia lo oscuro cuya obsesión les conduce hasta un cementerio, puesto que «no se puede ir más allá de las tumbas», opina Mateo y Elsa le responde: «Aquí es donde quiero vivir» (pp. 10 y 11). Y ese es el escenario en el que Elsa se queda embarazada, y entonces, «se casaron, y una tormenta de arroz cayó directamente del cielo. Porque al cielo le gusta apostar por el amor cuando los novios no están muy convencidos de la eternidad» (p. 13).

Lo sorprendente de esta unión entre estos dos seres es que sea el gusto por lo oscuro de la vida lo que les une y no la luz, una luz que sólo podría venir de la mano del amor. Ese sentimiento oscuro, ese odio que les une, les impedirá crecer, evolucionar porque es, precisamente, su pareja la que impide su crecimiento. Acentuando, ambos, la parte monstruosa del otro. Por este motivo el triunfo en la batalla eterna será el de Thánatos, ya que en esa unión podrida nada puede hacer Eros. Nada puede nacer de esa unión y si nace, nace hacia la destrucción, como veremos con Chloé:

En manos de los señores Palavrakis cualquier objeto adquiriría una apariencia fúnebre. Incluso las piedras podían llegar a ser desposeídas de su existencia si eran tocadas por el matrimonio. Todo perdía su sentido con una fugacidad ni siquiera imaginada. La función cotidiana de esta pareja era la de representar un vanitas viviente (p. 31).

Estamos ante la ausencia total de la energía positiva, la frustración resultante de esta unión incapacita el valor vital en ellos y en lo que les rodea, incluida su hija. Una frustración amorosa que recuerda, nuevamente, a Yerma y Juan, pues ambos matrimonios son el resultado de una imposición social y no de un deseo:

YERMA.- ¿Estabas ahí?

JUAN.- Estaba

YERMA.- ¿Acechando?

JUAN.- Acechando.

YERMA.- ¿Y has oído?

JUAN.- Sí.

YERMA.- ¿Y qué? Déjame y vete a los campos.

JUAN.- También es hora de que yo hable.

YERMA.- ¡Habla!

JUAN.- Y que me queje.

YERMA.- ¿Con que motivo?

JUAN.- Que tengo el amargor en la garganta.
YERMA.- Y yo en los huesos (pp. 108 y 109).

Recordemos que el matrimonio lleva dos años y veinte días de matrimonio al iniciarse la obra. Esta aceptó su matrimonio pues en Juan veía la posibilidad de cumplir su ansiada maternidad, ansiedad que no comparte su marido: «Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. No lo quiero, no lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta» (p. 91), reconoce Yerma:

Es el fallo de la maternidad lo que obliga a la desgraciada mujer a plantearse unas interrogaciones que apuntan por hecho y palabras reales y por hechos y palabras simbólicos al amor frustrado, al obsesionante tema lorquiano. El autor lo va manteniendo con gran maestría para dejarlo fundirse entre nieblas, supersticiones e ignorancias, con el tema dominante de la maternidad frustrada.⁴⁴⁶

Al no llegar el hijo deseado el carácter amargo de Yerma se va acentuando a medida que avanza la obra y que «va entrando en lo más oscuro del pozo» (p. 98):

Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mis hijos en los brazos para dormir tranquila, y óyelo bien y no te espantes de lo que digo: aunque ya supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón (p. 90).

A propósito del espléndido estudio que nos ofrece Doménech, observa: «Al igual que los grandes clásicos, Lorca nos habla de la lucha por la verdad y por la libertad, del enfrentamiento Sociedad/Naturaleza, de la soledad individual en un mundo injusto, violento, represivo...»,⁴⁴⁷ del mismo modo que Liddell. Exactamente como lo expresan Elsa y Mateo en el siguiente diálogo:

ELSA: ¡Necesitaba amar, amar a alguien, para siempre!
MATEO: ¿Y yo? Yo también necesitaba amor. ¿Por qué no lo intentaste conmigo? Nunca te esforzaste lo suficiente.
ELSA: ¡Nunca, nunca!
MATEO: Nunca me amaste.
ELSA: Nunca.
MATEO: Yo también necesitaba amor (p. 34).

⁴⁴⁶ Ildelfonso-Manuel Gil, «Prólogo», *Yerma*, op. cit., p. 30.

⁴⁴⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 77.

Esta discusión que tiene el matrimonio la noche que ganan el premio del concurso de baile, explica la imposibilidad de esa unión, de ese amor y de ese matrimonio, puesto que Liddell no se cansa de advertirnoslo: «Nada rebaj[a] tanto a un hombre como la conciencia de no ser amado».⁴⁴⁸ Tanto Mateo como Elsa no han sido amados por sus padres, y esa carencia de amor, ese abandono por parte de una figura fundamental en el crecimiento es la causa de su enfermedad, de su monstruosidad, de su inocencia defraudada, que los ha transformado de víctimas a verdugos. Sentimiento que sufre la misma Liddell:

Mi madre nunca me ha querido. Y por eso me convirtió en un monstruo de amor. Siempre he deseado más amor del que me podían ofrecer. Siempre he deseado el amor que no encontré en mi madre. Y por eso les pedí a los hombres un amor gigantesco, sin condiciones, sin límites, sin final, como supongo que debe ser el amor de una madre. Los monstruos de amor deseamos ser amados sin pausa, sin descensos. [...] Mamá, si me hubieras cantado esta nana no hubiera necesitado a nadie, hubiera sido fuerte, te hubiera tenido a ti, mamá, no hubiera suplicado amor como una indigente, pero me hiciste indigente.⁴⁴⁹

No obstante, volviendo al matrimonio, a pesar de la dificultad de construir algo sano entre esas dos almas perdidas y en ese escenario destruido, Mateo termina embarazando a Elsa «para vencer a la muerte, para saltar por encima de ella» (p. 12), creyendo destruir, así, todos los miedos que arrastra de su pasado, de su infancia. Y estando soñando Elsa, aprovecha Mateo para aproximarse a su vagina y conversar con el bebé, «como si lo hiciera a través de un teléfono». Mateo le pregunta: «¿Deseas venir al mundo o no? Habla es una decisión muy importante». Y le advierte: «Hay un momento en que somos expulsados de la vida. [...] He visto como matan a los viejos. He visto como los odian. He visto como los torturan. Así que te lo repetiré otra vez. ¿Deseas venir al mundo o no?» (p. 13). Esta pregunta que Mateo le hace a su futura hija tiene una explicación, que nos la da él mismo:

No somos unos padres perfectos ni los seremos nunca, tendrás que enfrentarte con unos padres desesperados, absolutamente desesperados, y tendrás que luchar con nuestra desesperación, y nuestro cansancio, y nuestro fracaso. Nuestro jodido fracaso. No es fácil, ¿sabes? Nada fácil. Aquí fuera todo es destrucción. Está lleno de cárceles, hospitales y manicomios. Cárceles, hospitales y manicomios por todos lados, y tarde o temprano acabas visitando alguno de ellos, y una vez dentro te extinguen (p. 14).

Mateo desconfía plenamente de su capacidad paternal, de hacerlo mejor que lo hizo el suyo, a pesar de las palabras de su mujer, Elsa: «No eres igual que tu padre. No lo eres, no

⁴⁴⁸ Liddell, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Bilbao, Artzblai, 2009, p. 63.

⁴⁴⁹ Liddell, *Anfaegtelse*, Segovia, La uña rota, 2011, pp. 11 y 12.

lo eres» (p. 16). Sin embargo, Mateo es firme en su convicción: «Tener un hijo es algo demasiado brutal, demasiado insensato, demasiado irresponsable», ¿por qué no apostar por la muerte, entonces? Ambos construyen un diálogo combativo, en el que se enfrenta la destrucción contra la esperanza y en el que trata a los padres de criminales. Desvelándonos, de esta manera que:

La violencia y atrocidad, aún más temible si se tiene en cuenta que parece ser hereditaria, que no se puede escapar del estigma ni siquiera aunque uno se lo proponga. Y más escalofriante todavía si tenemos en cuenta que los verdugos han sido víctimas en la infancia. El escenario resulta por consiguiente abrumador, desolador. ¿De dónde nace toda esa podredumbre? Angélica Liddell hace repetir a sus personajes, incluso al que parece representarla a ella misma en una «confesión», que el germen está en la carencia de amor: «Los que son amados. Los que no son amados. Era yo la que no era amada».⁴⁵⁰

Pero, Elsa está convencida: «Si tú me abandonas lo tendré a él. Si tú te mueres lo tendré a él. Si me hago vieja lo tendré a él. Si traigo un hijo al mundo nunca estaré sola» (p. 16). Y Mateo, decepcionado de la humanidad, opina: «Llevas al enemigo dentro [...] uno más de la ciénaga, destruido, aniquilado, enfermo» (p. 17). Para él, el mundo es «repugnante» (p. 18) por eso lo odia y sólo piensa en destruir.⁴⁵¹ Haciéndose eco la propia visión que la autora tiene del mundo en el que vivimos, un mundo totalmente destruido, aniquilado y enfermo. Dice Pedro Víllora:

En el *Tríptico* eclosiona la decepción que a Angélica Liddell le causa la intimidad del hombre, cuyas ansias destructoras le llevan a acabar con su entorno más cercano: las relaciones de los hijos con los padres, de estos entre sí, de los hijos con sus hermanos y consigo mismos, tejiendo un entramado de odios cruzados y recíprocos que llevan a la autora -en una superposición de planos entre personajes, narradores y acaso la propia escritora -a apostar por la no procreación. Una sociedad repugnante no merece expandir su inmundicia. Unos seres absurdos y salvajes sólo deben ser estériles. Quien habita el dolor y domina el arte de hacer sufrir a los otros no está moralmente legitimado para continuar la tara hereditaria de la crueldad y el desamor.⁴⁵²

⁴⁵⁰ García Rodríguez, «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», *op. cit.*, pp. 166-167.

⁴⁵¹ Afín al pensamiento de Thomas Bernhard: «Es un gran crimen hacer un ser humano que se sabe será infeliz, que al menos alguna vez será infeliz. La felicidad que dura un instante es toda la infelicidad. Engendrar una soledad porque no se quiere estar ya solo, eso es criminal». *Helada*. Traducción de Miguel Saenz, Madrid, Alianza, 1963, p. 35.

⁴⁵² Pedro Víllora, «El dolor de ser Angélica (Liddell)», *op. cit.*, p. 5. Observando al matrimonio de Palavrakis comprobamos como la misma relación frustrada e interesada se repite en *Hysterica Passio* (2002). Pero en esta ocasión esta absurda relación matrimonial es denunciada por su propio hijo, Hipólito, que decide aceptar al monstruo y plantearse qué sentido tiene obligarnos a querer a alguien que no hemos escogido: la familia.

De esta forma, el conflicto del matrimonio -y de la obra- aparece a partir de estos dos deseos totalmente opuestos con imposibilidad de diálogo. Elsa, que apuesta por Eros, y, por ello, cree que engendrar una nueva vida le ayudará a superar su fracaso existencial, destruyendo todos los miedos que la acompañan desde la infancia, especialmente el que siente hacia su padre, como podemos observar en el siguiente diálogo que mantiene con su futuro esposo cuando apenas eran unos críos:

ELSA: ¿A cuántos niños se ha comido tu padre?

MATEO: A muchos, supongo. Creo que se comió a mis hermanos.

ELSA: ¿Y tú no tienes miedo?

MATEO: Un tren le cortó las piernas. Ya no puede correr detrás de mí.
Silencio.

ELSA: ¿Me ayudas a cortarle las piernas a mi padre?

[...]

MATEO: [...] ¿Quieres matar a tu padre?

ELSA: Sí.

MATEO: Yo también quiero matar al mío.

ELSA: ¿También?

MATEO: Sí, todos los días.

ELSA: Te quiero.

MATEO: Te quiero.

ELSA: Te quiero, cástate conmigo (pp. 23 y 24).

Así, el personaje se engaña con la idea de engendrar una vida, una vida cuya luz ilumine su oscuridad. Un hijo, como ella bien dice, la salvará de la soledad, la soledad que siente desde que nació como hija no querida; o en otras palabras, del miedo a enfrentarse a ella misma y a sus fantasmas, desviando su atención en el cuidado de otro ser. Y, además, significará su triunfo, ya que ella se siente una fracasada, al menos, al concebir otra vida tendrá otra oportunidad para intentarlo de nuevo y así posicionarse ante la sociedad. Al imaginarse dando a luz, nunca mejor dicho, ve una vía de salvación, de luminosidad en ese callejón sin salida en el que se encuentra. Esa luz que se imagina Elsa transforma sus palabras en esperanza. Ya no quiere odiar sino amar al mundo, su nuevo mundo. Y por eso ve en Mateo su salvador, su posibilidad de hacer realidad su objetivo.

Pero Mateo, que apuesta por Thánatos, no tiene ninguna intención de colaborar con el proyecto de su esposa -y del sistema-, rechaza rotundamente participar en la procreación. Él también se siente un frustrado, pero el origen de su frustración es diferente al de su esposa. Su frustración y su dolor nacen de la imposibilidad del mal. Para él todo tiende a la destrucción, el ser humano no tiene remedio, y, por este motivo su diálogo está lleno de desesperanza:

ELSA: Pero ahora el mundo debe ser hermoso, la comida debe ser hermosa, las sillas deben ser hermosas, el suelo, los vasos, el agua, la leche, las puertas, las ventanas... El desayuno debe ser hermoso y el olor a verdura y muchas cosas que antes no lo eran. Y tú y yo deberíamos ser hermosos también.

MATEO: No quiero ser hermoso, quiero ser el hombre más horrendo sobre la tierra, quiero ser el peor, quiero destruirlo todo. Día y noche sueño con destruirlo todo. [...]

ELSA: Todo es bello

MATEO: ¿destruiré la belleza! ¡La hundiré en el barro!

ELSA: ¡Todo es bello!

MATEO: ¡Todo es enfermedad!

ELSA: ¡Todo es amor!

MATEO: ¡Todo es destrucción!

ELSA: ¡Hay que salvarlo!

MATEO: ¿quiero destruir, destruir!

ELSA: ¡Piensa en algo bello! ¡Piensa, rápido!

MATEO: ¡Déjame morir en paz!

ELSA: ¡Hay que vencer a la muerte! ¡Ánimo! (pp. 18 y 19).

De esta manera, mientras Elsa confía en la vida, pues ella misma confiesa: «Estoy obsesionada con la vida (p. 32)»; Mateo, por el contrario, confía en la muerte, ya que «detest[a] el movimiento (p. 27)». Y esa energía opuesta alimentará su amor. Un amor que más bien se aleja de la idea de amor para convertirse en desamor, en desilusión y, en consecuencia, en venganza. Una venganza que, como nos explica la historia, la pagaran los inocentes, en este caso, Chloé, la víctima sacrificada. Mejor nos lo explica el Libro de Baruk: «El deseo amoroso y su satisfacción, tal es la clave del origen del mundo. Las desilusiones del amor y la venganza que las sigue, tal es el secreto de todo mal y del egoísmo que existe en la tierra. La historia entera es obra del amor. Los seres se buscan, se encuentran, se separan, se atormentan; finalmente, ante un dolor más agudo, se renuncia».⁴⁵³

3.1.2. Thánatos

3.1.2.1. *El color de agosto*

En la dramaturgia lorquiana el tema de la muerte es el último destino de algunos de sus personajes. Y es que el poeta «siente la vida por la vía de la muerte», afirma Salinas en su breve ensayo titulado *García Lorca y la cultura de la muerte*. Es el amor a la vida lo que empuja a recurrir al tema, pues el poeta entiende el morir como una frustración humana y como un castigo:

⁴⁵³Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 79.

Para Federico, el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte es en cierto modo asesinato. No otra, creo, es la explicación de tanta muerte violenta en su obra: es que esa violencia es la verdadera cara de la muerte.⁴⁵⁴

Volviendo al texto de Pedrero y a su intertextualidad con el teatro de García Lorca, *El color de agosto* y *Yerma* nos enseñan como la falta de amor significa la muerte de los que la padecen, aunque no suponga una muerte física pero sí psíquica. Pensemos en las palabras que Paloma le dedica a la ausencia del amor. El amor cuando se convierte en desamor, en energía negativa, cuando de falta se trata nos enferma hasta el punto de llegar al delirio como le ocurre a Laura, o terminar en un estado demente como es el caso de Yerma. No obstante, lo significativo de ambas piezas es que sea el personaje de Juan, el personaje masculino, el que aparezca muerto, en *Yerma*, o se nombre su muerte, en *El color de agosto*. En *Yerma*, Juan actúa como opresor y como oprimido a la vez, como ya sabemos, estamos, así pues, ante «personajes que reflejan a los seres humanos y que, consecuentemente, arrastran consigo una mezcla de bondad y de maldad, de generosidad y de egoísmo, de torpezas y...etc.». ⁴⁵⁵ Al matar a Juan, Yerma mata al mismo tiempo a su hijo, ese hijo que no ha nacido y sin embargo presente desde el inicio de la tragedia. Tanto los estudios de Álvarez de Miranda como los de Gustavo Correa encuentran coincidencias de estas muertes con las religiones arcaicas, entendiendo la muerte como sacrificio. Y así es como lo entiende nuestro poeta: la muerte para Lorca es un tema esencial que se opone a la vida. Tiene un sentido de sacrificio y el que muere resulta la víctima de ese sacrificio. Al respecto son certeras las palabras de Álvarez de Miranda:

No es casualidad que a lo largo de la obra lorquiana sean varones los protagonistas del morir, como tampoco era casual el protagonismo de la mujer en los otros aspectos. Muere el varón, muere sobre todo para la mujer, se trata de muertes que están sentidas -como la sexualidad, como la sangre- desde la mujer, desde la madre, la esposa o la amante. Muere el salvador. Pero el salvador es siempre el varón. Hace falta siempre que el salvador muera, y toda religiosidad histórica, hipersensible al tema soteriológico,

⁴⁵⁴ En «Córdoba, lejana y sola», *F. G. L.*, Edición de Idefonso-Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1975, p. 279. Álvarez de Miranda observa como la muerte tanto en la poesía como en la dramaturgia lorquiana se siente con la misma intensidad que otras manifestaciones vitales :

Pero el morir es un sacrificio peculiar; así como la vida y sus manifestaciones (sangre, fecundidad, sexualidad, etc.) constituyen la más importante acción sacral: palabra, esta de “pasión”, que hay que entender no en el significado más inmediato (padecimiento, sufrimiento, etc.), sino ante todo como destino que forma parte de la vida y que alcanza su más alta significación dentro del mundo de las formas sacrificiales.

Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 29.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

predica siempre una pasión y muerte masculinas como la de Dionisos y la de Atis, como la de Adonis, Osiris y Tamuz. A su manera, los héroes lorquianos reproducen ese mismo misterio y pasión de «El dios que muere».⁴⁵⁶

También Doménech nos advierte: «Hay que reparar en el trasfondo cristológico de estos sacrificios [...] la muerte del Novio en *Bodas de sangre* y la del niño no engendrado -aunque vivo para la imaginación de la protagonista- en *Yerma*, ya son muertes mágicas, son el sacrificio del hijo».⁴⁵⁷ Y termina comparando estas muertes con la de Jesús y considerándolas dentro de la tradición teatro-rito a la que tantos simbolistas aspiraban.

Patricia Sullivan dedicó su estudio, que Doménech elogia en su ensayo, a la dimensión mítica de *Yerma*, y para ello utiliza el concepto de la hierogamia cósmica propuesto por Mircea Eliade. Según Eliade, «el mito cosmogónico es el mito ejemplar por excelencia: sirve de modelo al comportamiento humano. Por ello, el matrimonio humano está considerado como una imitación de la hierogamia cósmica».⁴⁵⁸ A partir de la visión de Eliade, Sullivan estructura el matrimonio de Yerma y Juan de la siguiente forma: «Yerma as the Mother-Earth and Juan as the Sky-God»⁴⁵⁹ y así explica el desenlace de la tragedia:

All hope for any kind of integration into the cosmic rhythm dissolves when Yerma realizes definitely that Juan desires not to have children. Bereft of any mythic justification for her marriage, Yerma destroys the Sky-God and, with him, the Mother-Earth she might have been. Herself a broken centre in a state of chaos...⁴⁶⁰

El tema es profundo y extenso, pero no es nuestro interés detenernos más en este aspecto, pues lo haremos más adelante, en una lectura acerca de los elementos cósmicos que operan o fallan tanto en las obras lorquianas o contemporáneas.

También, los personajes de *El color de agosto*, lastimados por esa falta de amor, como decíamos, deciden acabar con su dolor, como Yerma. Para abrir la puerta y salir al exterior deben matar su enfermedad, su neurosis: «Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruaff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto!» (p. 29). Y nos pregunta Cixous provocativamente: «¿Qué sería del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han fundado su iglesia se hiciera

⁴⁵⁶ Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 59.

⁴⁵⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 133.

⁴⁵⁸ Ricardo Amaya, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Emecé-Alianza, 1972, p. 267, en *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 115.

⁴⁵⁹ Patricia Sullivan, «The Mythic Tragedy of *Erma*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, 1972, pp. 265-278, en *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 115.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 278.

añicos?». ⁴⁶¹ La dramaturga madrileña lo tiene claro, tal y como demuestran las traviesas palabras de Laura. No es que estemos ante un manifiesto a favor de la muerte del varón, pero sí en contra de la opresión. Laura consciente de ello y una vez sumergida en reencuentro acepta que tan sólo ella puede matar al fantasma que la persigue, pues ella es quien lo alimenta desde hace tiempo.

De igual modo que Laura y Yerma, María también sufre el lado oscuro del amor, fingiendo orgasmos con su marido. Pero el personaje de María no tiene la fuerza ni de Yerma ni de Laura para rechazar su dolor y escapar de él. María por sí misma no es capaz de abandonar su situación marital. Necesitará que Laura le «abr[a] la jaula» (p. 45), simbólicamente. Purificación y salvación tanto para Laura como para María, en definitiva.

Lo intrigante tanto en la pieza de Lorca como en la de Pedrero es la visión que se desprende de la muerte, tanto ficticia como real. Muerte como salvación pues es tal la fuerza destructora que el sujeto masculino ejerce sobre estos personajes femeninos que no les queda otra que destruirlo o destruirse. Y nos cuestiona Doménech:

Pero, ¿qué es lo que, con muerte o sin ella, aplasta la sociedad en las tragedias lorquianas? Pues las «normas eternas del corazón y del sentimiento». Dicho de otro modo: aquel ansia de justicia, libertad, dignidad y realización personal por la que nos sentimos humanos y a la que la injusticia colectiva se opone resueltamente. ⁴⁶²

3.1.2.2. *Atra bilis*

La muerte también se presenta en *Atra bilis*. Laila Ripoll y Federico García Lorca comparten de igual modo una forma similar de entender y vivir la muerte, de hecho, podríamos decir que, en cierta manera, sienten una profunda fascinación por el mundo de los muertos. Un mundo que nos recuerda a los vivos que nuestro destino es convertirnos en ausencia. Esa atracción que manifiestan nuestros dramaturgos por ese fin humano lo comprobamos en la excesiva carga de detalles y contemplaciones a propósito de la muerte presentes tanto en *Atra bilis* (*cuando estemos más tranquilas...*) como en *La casa de Bernarda Alba*. No obstante, ambos autores, familiarizados con los ritos y las costumbres mortuorias, afrontan el tema de manera bien distinta, como es de esperar, teniendo presente los contextos en los que se ubican.

⁴⁶¹ Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit., p. 16.

⁴⁶² Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 155.

Según los personajes lorquianos, «hay que llegar a la última finalidad vital con todas las consecuencias, hay que cumplir esta finalidad a costa de cualquier sacrificio, por encima del bien y del mal». ⁴⁶³ Nuestro poeta siente la muerte desde el sacrificio y en oposición a la vida, por tanto, el que muere siempre resulta ser la víctima del sacrificio. Algo que se extiende en sus obras, dramáticas y poéticas, como sello característico. ⁴⁶⁴

La casa de Bernarda Alba empezará «con la muerte como primer personaje -aunque invisible-, y con la muerte como último personaje -todavía invisible- acabará». ⁴⁶⁵ Y en concordancia con lo anterior expresado, ¿a caso no muere también el hijo que Adela lleva en su vientre fruto de su pasión con Pepe el Romano, su supuesto salvador? Estamos ante un teatro-rito, «la gran aspiración de los simbolistas», nos lo recuerda Doménech. ⁴⁶⁶ El personaje de Adela, al suicidarse, mata al hijo que está gestándose en su matriz. Hijo real, no imaginado, como fruto de su relación con el Romano. Véase el momento en el que se insinúa la preñez de Adela, al final del acto II:

BERNARDA: -¿Qué ocurre?

PONCIA: -La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

ADELA: -¿Un hijo?

PONCIA: -Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y, como llevados por la mano de Dios, lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

⁴⁶³ Carmona, «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», *op. cit.*, p. 324.

⁴⁶⁴ El Joven de *Así que pasen cinco años* se juega su corazón a la última carta y termina siendo asesinado por uno de los Jugadores (alter-ego de la muerte). Los protagonistas de *El público* son asesinados al mostrar la verdad impronunciable; de igual modo, pierden su vida los personajes masculinos de *Bodas de Sangre*, el Novio y Leonardo. También lo veíamos en *Yerma*, donde no sólo muere Juan, sino el hijo que nunca llegó.

⁴⁶⁵ Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 309.

⁴⁶⁶ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 133.

Varios son los críticos que han estudiado la condición cristológica del personaje de Adela. En una conversación que tiene Adela con su hermana Martirio, le dice: «Y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado» (p. 272) y acto seguido pronuncia, como si parafraseara a Jesús: «Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad» (p. 274). Vilches de Frutos, en su estudio también se ocupa de los otros personajes de la obra que acentúan la visión cristológica de esta: «María Josefa, que contiene los nombres de los padres de Cristo» aparece con una oveja mientras Adela y Pepe el Romano están juntos, y ello «puede explicarse como una alegoría de la situación de Adela» y de su hijo sacrificado. También Vicente Cabrera en «Cristo y el infierno en *La casa de Bernarda Alba*» (*Revista de Estudios Hispánicos*, XIII, (1979), pp. 135-142) considera la orden de Bernarda, de descolgar el cuerpo de su hija muerta, como el desprendimiento de la cruz: «¡Descolgarla!» (p. 279). Y Reed Anderson compara Pepe el Romano con la «Roma imperial». («Christian Symbolism in Lorca's *La casa de Bernarda Alba*», p. 223. Brancaforte, Mulvihill y Sánchez, 1981, pp. 219-230, en Vilches de Frutos, «Introducción», *op. cit.*, p. 80). Y así, del mismo modo que Roma, traiciona a Cristo, el Romano no resulta ser el salvador de Adela sino su traidor y lo demuestra cuando, en lugar de dar la cara y quizá evitar la muerte de Adela, «sal(e) corriendo en su jaca» (p. 277). Estudios todos ellos recogidos en Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, pp. 79 y 80.

BERNARDA: -Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.
 ADELA: -¡No, no, para matarla no!
 MARTIRIO: -Sí, y vamos a salir también nosotras.
 BERNARDA: -Y que pague la que pisotea su decencia.
 (Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor.)
 ADELA: -¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!
 MARTIRIO (Mirando a Adela): -¡Que pague lo que debe!
 BERNARDA (Bajo el arco.): -¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!
 ADELA (Cogiéndose el vientre): -¡No! ¡No!
 BERNARDA: -¡Matadla! ¡Matadla! (p. 238-240).

Por otra parte, a partir de este diálogo, podemos percibir el rechazo existente de la sociedad conservadora hacia la figura de la madre soltera, un rechazo heredado de la tradición judeo-cristiana hasta nuestros días. Dice Poncia: «Para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras» y «unos perros [...] lo sacaron y, [...] lo han puesto en el tranco de su puerta». Como también, la importancia del qué dirán. Dos obsesiones presentes ya en nuestro escrito y que nos acompañarán a lo largo de nuestra investigación, tanto para *La casa de Bernarda Alba* como para *Atra bilis*, como reflejo de esa sociedad tradicional y represiva.

Ripoll, en su obra, también trabaja la crítica dirigida a la madre soltera, y lo hace a través del personaje de Aurori. Fijémonos en el momento en el que el personaje aparece en el umbral, después de haber huido de la casa y haber encerrado a sus hermanas y a la criada: «Trae un hato de tela descolorido, raído y sucio entre sus brazos. Alarga el bulto, como ofreciéndoselo a Daría que, aterrorizada, retrocede y tropieza con las sillas» (p. 221). Acto seguido, Aurori nos explica cómo su hermana Daría «le cerr[ó] la boca con tierra» (p. 222) de los encinares donde lo ha encontrado -se refiere a su propio hijo, como descubriremos más adelante-, pues «estaba en el mismo sitio. Ni se ha movido en todos estos años, el pobrecito. Nos estaba esperando» (p. 221). Antes de salir de la casa y encerrarlas, Aurori la delata: «Tenías tierra porque le tapaste la boca. Le tapaste la boca aunque no lloraba. ¡Asesina! ¡Asesina!» (p. 213). Y una vez ha soltado todo aquello que con tanto sufrimiento había silenciado desde hacía tiempo, desaparece de escena. Nazaria aprovecha para interrogar a Daría: «Mi sobrino ¿Estaba vivo?». Daría intenta evitar la confesión pero termina justificándose: «(Agacha la cabeza.) No respiraba. Estaba amoratado y traía alguna tara. Ni se movía ni respiraba» (p. 224). Y cuando Nazaria le pregunta por el padre, después de haberla acusado de Herodes, Daría responde: «A eso ya no llego. No supe nada hasta que me la encontré de parto y no quiso soltar prenda. Menudo el escándalo si se llega a saber. Nos

hubiéramos tenido que marchar del pueblo. (Silencio. Nazaria continua interrogando con la mirada.) No sé nada más» (p. 224). Donde volvemos a tropezarnos con la preocupación de los otros.

Pero no sólo aparecen las muertes de los hijos de Adela y Aurori en estas dos obras, en realidad, la muerte está presente a lo largo de las dos obras, como decíamos, pues precisamente ambas se inician con el velatorio de un difunto y terminan con la muerte de Adela y Ulpiana. Así es, la muerte, aparece como primer y último personaje, tal y como nos advierte acertadamente Rubia Barcia.⁴⁶⁷

Desde el inicio de *Atra bilis*, todas están atentas ante la transformación de algo, que no es nada más ni nada menos que la descabellada idea de esperar a que mengüe el cuerpo del difunto, para terminar de arreglarlo antes de cerrar la tapa del ataúd. Los espectadores/lectores asistimos al proceso de transformación desde una comicidad delirante: «Le ha salido el divieso de la frente» (p. 180) nos informa Daría y Nazaria añade: «Hay que estar pendientes, a ver si vamos a enterrar a un niño de Primera Comunión» (p. 181).

Lo admirable que hace Ripoll en esta obra es que aprovecha nuestra tradición y sus ritos mortuorios y los examina desde la mirada del hoy donde la idea de considerar al muerto como un ser dormido para celebrarlo por última vez o el hecho de velar toda una noche al muerto en casa puede parecernos ridículo. Sobre todo, en la actualidad, donde el espacio para el muerto se ha reducido al hospital y al cementerio; dejando la carga, ya no a la familia sino, a otros -unos desconocidos-. Y a esto, le sumamos que todo este proceso debe durar un tiempo efímero, esto es, cuanto más se abrevie ese mal trago, mucho mejor para todos.⁴⁶⁸

Postura frente a la muerte que ya presentaba el mundo de Bernarda, recordemos que, nada más aparecer en escena el personaje, por primera vez, ordena: «¡Silencio!», ante los gritos de la Criada por la pérdida de su amo. Y le recrimina: «Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo» (p. 148). La misma prohibición recae sobre una de sus hijas: «Magdalena, no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama» (p. 149), pronuncia con tono fuerte. Como indica en su estudio Àries, «la muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú».⁴⁶⁹ La compostura que Bernarda exige

⁴⁶⁷ «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*.

⁴⁶⁸ Phillipe Ariès en *Historia de la muerte* ve en los Estados Unidos de principios del siglo XX el origen de transformar la muerte en tabú y de preservar la felicidad a toda costa: «Mostrando algún signo de tristeza, se peca contra la felicidad, se la cuestiona, y la sociedad corre entonces el riesgo de perder su razón de ser». *Historia de la muerte en Occidente, Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 90.

⁴⁶⁹ *Ibíd.* p. 83.

a las que la rodean se debe al cambio producido a partir del siglo XVIII nos comenta Ariès, donde la familia deja de ocuparse paulatinamente del moribundo y deposita su confianza al médico y a su equipo, llegando a lo que entendemos como «una muerte aceptada». Ariès observa su opuesto en «el *embarrassingly graceless dying* que pone en un apuro a los supervivientes, por cuanto desencadena una emoción demasiado fuerte, y es precisamente la emoción lo que conviene evitar, tanto en el hospital como en cualquier otra parte de la sociedad». ⁴⁷⁰ Uno sólo tiene derecho a conmovearse en privado, es decir, a escondidas, nadie mejor que Bernarda para sentenciarlo: «Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! [...] Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!» (p. 280). ⁴⁷¹ También la Madre de *Bodas de sangre* que parece ser una versión menos cruel del personaje de Bernarda, actúa como nos explica el estudio de Ariès: «Calla, he dicho. [...] (Con rabia a la VECINA.) ¿Te quieres callar? No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de mis pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre» (p. 161).

Nazaria que comparte muchos rasgos con estos personajes lorquianos, resuelve la muerte de su criada, intoxicada con el matarratas que pone Aurori en su copa de anís (p. 235), de un modo similar, siempre bajo la clave burlesca que caracteriza la pieza de Ripoll: «Aquí no ha pasado nada ¿entendido? Nada. A la Sansona la sentamos en una silla y a decir que se durmió y no se despertó. ¿Quién va a reclamar por esta muerta de hambre? Nadie» (p. 237). Y en otra ocasión anterior, el personaje prohíbe las lágrimas a su hermana Daría cuando descubren que acaban de ser intoxicadas por arsénico y van a morir de igual manera que Bernarda y la Madre: «Cállate y no me llores, no me llores que todavía te sacudo un bofetón. ¡No me llores!» (p. 218).

⁴⁷⁰ *Ídem.*

⁴⁷¹ Pues, de nuevo Ariès:

Una pena demasiado visible no inspira ya piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o de mala educación; es mórbido. En el interior del círculo familiar, se vacila aún a la hora de ceder al llanto, por miedo de impresionar a los niños. Sólo se tiene derecho al llanto si nadie lo ve ni lo oye: el duelo solitario y retraído es el único recurso, como una suerte de masturbación -la comparación es de Gorer-.

Ibíd., pp. 86 y 87.

3.1.2.3. *El matrimonio Palavrakis*

La fascinación por la muerte la encontramos también en el enfermo matrimonio de Liddell, «tan triste y tan horripilante era la historia del matrimonio Palavrakis que al que la escuchaba se le enroscaban pulpos enanos en la tráquea. Lo que les había ocurrido era sin duda lo peor que podía ocurrirle a uno en la vida. Lo peor» (p. 33). Así conocemos, gracias a la intervención de la Narradora, otra parte de la historia del matrimonio, la tragedia que sufrieron al perder a su hija cuando tan sólo tenía siete años.

En *El matrimonio Palavrakis*, como en *Atra bilis o La casa de Bernarda Alba*, la muerte también está presente en todo momento. Podríamos decir que persigue constantemente a los señores Palavrakis, «como una sombra de la que no se pueden liberar».⁴⁷² Con la muerte, introducida por la Narradora, se inicia la pieza: «Cuando Elsa y Mateo Palavrakis se despidieron del resto de los concursantes, no sabían que esa misma noche iban a estar muertos» (p. 7), y con ella se finaliza: «Desde la muerte de los señores Palavrakis los habitantes del pueblo se quedaron mucho más quietos. Por muy extraño que parezca jamás volvió a soplar el viento. Ni una sola hoja se movió» (p. 54). Así bien, la muerte es la acción y el escenario de nuestros protagonistas e, incluso, aunque parezca contradictorio, el lugar en el que nacerá su hija. Y, además, está presente en numerosas imágenes que celebran y reafirman esa idea de destrucción:

MATEO: ¡El ratón clavado en el tacón!
ELSA: ¡La cucaracha aplastada en el pie!
MATEO: ¡La lagartija sin rabo!
ELSA: ¡Y el caracol sin cuernos al sol! (p. 25).

Imágenes que, a su vez, apoyan la obsesión de destrucción que persigue el personaje de Mateo: «Aquí fuera todo es destrucción. Está lleno de cárceles, hospitales y manicomios [...] y tarde o temprano acabas visitando alguno de ellos, y una vez dentro te extinguen. No hay esperanza, no hay esperanza» (p. 14). Continúa: «Están destruidos, aniquilados y enfermos» (p. 16). Y termina confesándose: «Día y noche sueño con destruirlo todo» (p. 18).

La destrucción se presenta como un acto de desobediencia, de rebelión contra el poder impuesto y contra la represión padecida. El personaje, análogo a la crítica que la dramaturga hace en *Lesiones incompatibles con la vida*, defiende una postura totalmente desesperanzadora y pesimista. Veamos a continuación parte de esa crítica:

⁴⁷² Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell* (1988-2009), *op. cit.*, p. 376.

Mi cuerpo es mi protesta contra las grandes esperanzas de los padres, contra las grandes pretensiones de los padres.
No quiero pasar por ese estado de necesidad transitoria.
No quiero que mi resentimiento se interrumpa.
No quiero dejar de pensar en la injusticia.
[...] No he conocido a ningún niño que se convirtiera en un buen adulto.
Los niños no se convierten en buenos adultos. Yo no soy un buen adulto.
La bondad no existe.
Soy mala.
Tal vez esa es la razón por la que no quiero ser madre.
Tal vez a las mujeres malas nos sucede eso, no queremos ser madres.
Las mujeres malas, sin instinto maternal, pagamos el tributo de morir solas, podridas, sin alegría, frente al televisor, frente al espanto, secas, rodeadas de moscas de diferentes tamaños.
[...] Cuando me imagino mi propio parto solo puedo ver asomando entre mis piernas la cabeza grotesca de un monstruo, ya fatigado por la inmundicia del universo, por lo inefable, por la mezquindad.
Mi cuerpo es mi protesta.
No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror por el mundo. Después de los desastres del siglo XX no puedo sentir más que horror.
[...] En definitiva, mi vida es mi acción.
Sólo quiero ser hija.
Connigo termina la tiranía de la sangre.
No quiero formar una familia.
Nunca me fiaría de una institución que es fomentada, ensalzada, vitoreada, incluso premiada por el poder. No me fío de todos esos gobernantes que se fotografían con sus familias.
[...] La familia es lo más importante. La familia es lo más importante. Sin familia nadie alcanza el poder. El poder y la familia, siempre unidos. Me repugna.⁴⁷³

Mateo, como Liddell, se ha propuesto destruir esa imposición, yendo en contra de la institución familiar, pero termina destruyendo a su propia hija y, en consecuencia, a su propia familia. Al matar a su hija, mata la idea de posibles vidas, pues en ella se encuentra la posibilidad de gestación, de perpetuación. La muerte de Chloé se inserta, por tanto, en la sacralidad.

Decíamos pues, que ese lado aniquilador no tan sólo persigue al señor Palavrakis, también su señora, a pesar de su intento por quedarse embarazada y por apostar por la vida, como ya hemos señalado, sufre la misma condena. La explicación de estos dos seres destructivos y autodestructivos la encontramos en su infancia violada y sacrificada, como ya hemos visto. Recordemos, una vez más, que nuestros personajes han sufrido maltrato de todo tipo desde bien pequeños y como consecuencia arrastran un vacío ético y moral que les obliga a rebelarse contra, precisamente, la causa de ese vacío. Así comprendemos que la idea de rebelión y de venganza se instaura en sus mentes desde una edad bien temprana:

⁴⁷³ Liddell, *Lesiones incompatibles con la vida*, en *Tríptico de la aflicción*, op. cit., pp. 162-164.

MATEO: Los niños también pueden morirse.
 ELSA: ¿Por qué? Son niños.
 MATEO: Porque hay asesinos de niños.
 ELSA: ¿Asesinos de niños?
 MATEO: Sí.
 ELSA: ¿Y dónde están?
 MATEO: Cerca de los niños.
 ELSA: ¿Son invisibles?
 MATEO: Son invisibles por dentro.
 ELSA: ¿Y por fuera?
 MATEO: Por fuera son como todos, como nuestros padres.
 ELSA: ¿Cómo el mío?
 MATEO: Sí.
 ELSA: ¿Y qué hacen los asesinos de niños?
 MATEO: Matan a los niños. [...]
 ELSA: ¿Y tú por qué lo sabes?
 MATEO: Porque mi padre es un asesino de niños. Lo dice mi madre. Asesino, asesino de niños, se lo repite a todas horas (pp. 21-23).

Pervirtiendo su inocencia y convirtiéndose en asesinos, como única vía de canalizar el odio, el rencor, la rabia, la impotencia... y toda causa de su sufrimiento. Reconociendo, luego, el lado perverso del humano, en un mundo carente de valores, del que difícilmente se puede salir ileso, nos confiesa Liddell:

El gran drama de Occidente después del nazismo es que nadie se puede convertir en una persona mejor a través del humanismo o de la cultura. Pero la función del arte sigue siendo ayudar a conocer la realidad y sobre todo el alma humana, ayudar a descubrir la relación con el mundo, pero no a través de tu cotidianeidad. Cuando propones una obra, la realidad se duplica: por una parte está la realidad del espectador, y por otra la de aquello que estás contando. Ese conflicto de realidades es fundamental para entenderse uno mismo y para entender el mundo. Lo que ocurre es que la gente no se relaciona con el mundo y con los acontecimientos que le rodean a través del arte, sino a través de la información. El arte está para proporcionar conocimiento. Esa diferencia entre la información y el conocimiento está convirtiendo nuestra sociedad en una sociedad absolutamente idiotizada, sin ningún crecimiento ni moral ni ético. [...] No creo que se pueda hablar de otra cosa que no sea de lo humano.⁴⁷⁴

También Mateo, como la dramaturga, trata de explicarle (y convencer) a su esposa porqué su bebé ha decidido no querer formar parte de esa destrucción social o, lo que es lo mismo, de esa herencia social:

En primer lugar porque detesta la herencia de sus padres. También piensa que el simple hecho de respirar le volvería loco. No confía mucho en la felicidad de su especie y

⁴⁷⁴ Palabras de Liddell, en Óscar Cornago Bernal, *Políticas de la palabra*. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 322.

considera que el planeta es demasiado horroroso para las cosas pequeñas. No desea venir al mundo porque le parece una tarea extremadamente difícil reponerse del nacimiento (p. 14).

El personaje acepta el triunfo de la crueldad por encima de la bondad, como proceso del que no nos podemos liberar en un mundo monstruoso: «Todos nacemos más o menos culpables, más o menos crueles o malvados. No existe mayor cantidad de maldad en mí que en el resto de los hombres. Todo ser desea la muerte de otro ser en algún momento de sus vidas y siembra de cadáveres sus peores sueños» (p. 50). Sueños que aparecen en la pieza cumpliendo su función, desde la Antigüedad, de manifestación de una verdad secreta y oculta. Mejor nos lo explica la Narradora: «Mientras duró el embarazo los señores Palavrakis tuvieron siete sueños espeluznantes». En el primero, Elsa sueña que su hijo la ve desnuda y vomita sobre ella: «El vómito me escuece, me corroe, me abre la piel». Un segundo en el que Mateo ve a su hija llorar sin parar. Esta le orina con todas sus fuerzas, le llena las manos con sus desperdicios y finalmente, el personaje, la mete en una bolsa de basura y la tira al río. En el siguiente se le asoma entre los muslos de Elsa la pierna de su hijo, la pierna se hincha cada vez más como un hígado enfermo y concluye: «Mi hijo es un pene asqueroso». El cuarto sueño, esta vez de Mateo, se ve el matrimonio muy viejo. Su hija no ha crecido. Explica Mateo: «Nos morimos y ella se queda metida en la cuna, sola, llorando, hasta que también muere, de hambre, y se pudre con nosotros. Se la comen los gusanos. Empiezan por lo más blando, por los ojos». En el quinto sueño, el hijo de Elsa se acuesta en su cama, «completamente desnudo»: «Pone la boca en mi sexo, lo lame, lo besa, lo chupa, introduce un brazo, luego la cabeza y vuelve a meterse dentro de mí. Eyacula». Ella gime de placer y termina diciendo: «Es un pene asqueroso». En el sexto, Mateo nos explica que su hija «muere, una y otra vez». Y en el séptimo, y último, ocurre lo mismo con el hijo de Elsa, «muere, una y otra vez» (pp. 26 y 27).

Ni es casual que Mateo sueñe con hijas ni Elsa con hijos, ni el simbolismo del número siete en los sueños que tienen entre los dos. Por una parte, en un mundo construido bajo la lógica de la apropiación, o lo que es lo mismo, bajo la lógica falocéntrica, el deseo de esta apropiación funciona de la siguiente manera, nos explica Cixous: «Lo que desencadena el deseo, como un deseo de apropiación, es la desigualdad. Sin desigualdad, sin lucha, hay inercia, la muerte».⁴⁷⁵ Por otra, el número siete, que coincide con los años que tenía su hija al morir, a propósito: «¿Y si los niños murieran a los siete años? ¿Y si fuera esa la edad a la que

⁴⁷⁵ Cixous, *La risa de la Medusa*, op. cit., p. 36.

murieran? ¿Y si no se hicieran mayores?» (p. 37), pronuncia Mateo, tampoco, casualmente. El siete es «orden completo, período, ciclo. Está compuesto por la unión del ternario y el cuartenario, por lo que le atribuye excepcional valor. Corresponde a las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro)». Además, «corresponde a la estrella de siete puntas, a la conexión del cuadrado y el triángulo, por superposición de éste (cielo sobre la tierra) o por inscripción en su interior». Es «gama esencial de los sonidos, de los colores y de las esferas planetarias. Número de los planetas y sus deidades». Y, para nuestro interés, «de los pecados capitales y de sus oponentes». Y «corresponde a la cruz tridimensional. Símbolo de dolor».⁴⁷⁶

Indiferentemente de cuántos sueños tengan y hacia quien estén dirigidos, hijos o hijas, observamos siempre que la crueldad se dirige hacia los mismos, los indefensos de la sociedad, objeto de interés de nuestros dramaturgos. En este caso, crueldad dirigida a las hijas e hijos, entendiendo a estos como seres inferiores, totalmente vulnerables tanto física como moralmente. Los padres superiores a ellos tienen el privilegio para hacer y deshacer a su antojo tal y como nos enseñan los muchos siglos heredaros. O en boca de Bernarda Alba: «Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación.[...] ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: ¡acuérdate que ésta es tu obligación!» (p. 225). Esta defensa y protección en extremo, la convierte en la primera víctima del sistema, mucho antes que sus propias hijas a las que intenta proteger. De ahí que la relación entre ellas resulte conflictiva y angustiada, de ahí que convierta a sus hijas en víctimas de un sistema autoritario y de una moral sexual patriarcal. Las siguientes palabras dan fe de lo que intenta señalar Liddell con *El matrimonio Palavrakis*, del mismo modo que Lorca con *La casa de Bernarda Alba*, la visión conservadora de unos padres, de su alienación dentro de su sistema opresivo. Pronuncia Mateo:

Me preocupa la ventana de su habitación. [...] hay veinte pares de ojos pendientes de esa ventana, esperando a que la niña crezca y la dejemos salir sola a la calle. ¿Y quién sabe cómo aparece nuestra hija en los sueños de esos pervertidos? ¿Cómo la imaginan? ¿Con qué camisones la visten? ¿O la desnudan? ¿Con qué artimañas aceleran el desarrollo de su cuerpo? A veces los escucho gemir, huelo a distancia sus manos embardunadas, las sábanas sucias y pegajosas, cerdos, cerdos. No soporto esa ventana. El aire que la roza se convierte en vendaval, y los rayos de sol que la alcanzan en calderos del infierno. No me fío. Los denunciaría a todos por sus sueños repugnantes. Cerdos, cerdos. Hay que cambiarla de ventana. Mejor aún, hay que meter a la niña en una habitación sin ventana (p. 45).

⁴⁷⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 336.

Enclaustrada padeciendo tiranía doméstica, tal y como nos enseña el catolicismo más inquisitorial, la niña resulta invisible, fantasma, impenetrable y prohibida. Repitiendo la Historia: «Dicen que por ella los griegos lanzaron mil naves, destruyeron mataron, hicieron durante diez veces diez años una guerra fabulosa, ¡entre hombres!, por ella, allá, el ídolo, raptada, escondida, perdida. Porque para ella, y sin ella, celebran la larga fiesta de muerte que llaman su vida».⁴⁷⁷

La señora Palavrakis, apoyando esa macabra idea de encarcelamiento, pronuncia tras las palabras de su esposo: «Es demasiado hermosa» (p. 45), sentenciando, de este modo, a su propia hija. Atemorizados por su incapacidad de protección, tanto de las amenazas exteriores como de ellos mismos, terminan convirtiéndose, paradójicamente, en el mayor peligro para su hija. Cobrando gran protagonismo las siguientes palabras leídas por el señor Palavrakis: «De usted depende que su hijo sea una víctima» ya que, tal y como Elsa opina, «cada vez aparecerá un peligro nuevo, peligros y más peligros, así hasta que se muera» (p. 29). Ella misma reconoce su deformación:

Porque te amaba, porque te amaba te imaginé muerta de todas las formas posibles. Desde que naciste te imaginé muerta. Uno tiende a pensar en la muerte de los seres amados. Imaginarte muerta era horrible, pero bello. Había algo delicioso en tu cadáver. Siempre hay algo delicioso en los cadáveres. Eran imágenes deliciosas de cosas indeseables. Amarte fue angustioso, me hiciste absolutamente vulnerable, no te cuidé lo suficiente, lo sé, lo sé. Pero no hubo un segundo en que no estuviese angustiada por ti. No hubo un segundo en que no sudara sangre por ti. No hubo un segundo en que no te imaginara muerta. Nunca pensé que pasaría tanto miedo, segundo a segundo (p. 50).

Admitiendo, así, una fascinación, inconfesable públicamente, por la muerte; la muerte de un ser querido, en este caso, su hija.⁴⁷⁸ Porque, repitiendo las palabras de Mateo, «todo ser desea la muerte de otro ser en algún momento de su vida» (p. 50). Eros y Thánatos, irremediabilmente; amor, y su opuesto, muerte, como piedra angular de la pieza, parece ser:

⁴⁷⁷ Cixous, *La risa de la Medusa*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁷⁸ Una fascinación declarada por la propia autora, viendo cómo en ella, también, vida y obra se confunden fácilmente:

El teatro hace patente un amor por la muerte, un culto por lo efímero, como una especie de impulso de aniquilación, la sensación de que algo muere. Como actriz yo lo he sentido así, hay una atracción por lo fatal, da igual el género dramático, es algo que está sucediendo y que puede fallar. [...] El actor se puede equivocar, puede incluso abandonar la escena. Eso no existe en la literatura, ni en el cine, por ejemplo. Tal vez es esa especie de tanatofilia lo que hace que siga existiendo público para el teatro. [...] La congregación no es sólo entre el espectador y la obra, sino entre los espectadores. El público entre sí construye ese rito, lo construyen entre todos.

Liddell, en *Políticas de la palabra*. *op. cit.*, p. 318.

El pensamiento siempre ha funcionado por oposición. [...] Teoría de la cultura, teoría de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos -arte, religión, familia, lenguaje-, todo se elabora recurriendo a los mismos esquemas. Y el movimiento por el que cada oposición se constituye para dar sentido es el movimiento por el que la pareja se destruye. Campo de batalla general. Cada vez se libera una guerra. La muerte siempre trabaja.⁴⁷⁹

Elsa termina aceptando su monstruosidad cuando pronuncia: «No hay descanso para los malvados» y, al preguntarle Mateo: «Qué hemos hecho mal», ella responde: «Todo» (p. 47). Elsa está enloqueciendo. Locura como protección para salir de la pesadilla, como refugio de esa realidad que se le hace insoportable; recordando a los personajes de María Josefa y el de Adela. Nos informa la Narradora: «Durante algún tiempo, tras la muerte de la pequeña, los señores Palavrakis vivieron aterrorizados por extraños acontecimientos. Poco a poco empezaron a creer en el viento» (p. 49):

ELSA: Escucha.

MATEO: (Se tapa los oídos)

ELSA: ¿La escuchas? ¿La escuchas?

MATEO: Es el viento.

ELSA: [...] Escucha a nuestra hijita... [...] ¿Y si desenterramos a la niña?

MATEO: ¿Estás loca? [...]

ELSA: Necesito verla. Necesito saber cómo se está pudriendo. Lo necesito. ¿Cómo huele? ¿De dónde le salen los bichos? ¿Por dónde han empezado a comérsela? Lo necesito. Necesito saber si se ha movido entro del ataúd, si se ha dado la vuelta, si la cabeza ha salido rodando hasta los pies (p. 49).

Finalmente, encontramos la idea de destino que persigue a estos personajes, como si llevaran la muerte acuestas: el señor Palavrakis muere en el mismo lugar en el que encontraron a su hija muerta y la señora Palavrakis muere tras reconocerse públicamente:

NARRADORA: ¿Sabe lo que hemos encontrado en la cartera del señor Palavrakis? ¿Sabe lo que ha llevado guardado en la cartera durante todo este tiempo?

ELSA: Sí. lo sé (p. 54).

Las bragas de su hija es lo que encontraron, cerrando así este relato circular que nos traslada al principio de la historia: «El señor Palavrakis había salido en busca de una colegiala sin escrúpulos que le entregaba sus braguitas usadas a cambio de revistas y chucherías» (p. 7). Fruto de su destino sometido, o en otras palabras, de su educación recibida, Elsa silencia el maltrato de su hija y su asesinato en manos de su marido. Los

⁴⁷⁹ Cixous, *La risa de la Medusa*, op. cit., p. 14.

códigos sociales imperantes tienen mayor dominio en el personaje que su naturaleza humana que hubiera sido denunciar el salvajismo de su esposo y, en consecuencia, el suyo. Una vez desenmascarados, ellos y nosotros, vislumbramos la pregunta que persigue la obra por qué apostar por la vida si nuestra condición tiende hacia la muerte.

3.2. Maternidad

3.2.1. Infertilidad

3.2.1.1. *El color de agosto*

Tanto María como Laura, las protagonistas de *El color de agosto*, comparten algo más que una larga amistad, comparten cuestiones de género que las afectan del mismo modo. Representan dos mujeres de unos treinta y pocos años aproximadamente que se sienten fracasadas personalmente, entre otros motivos, pues no han cumplido con uno de los requisitos que la sociedad (y la biología)⁴⁸⁰ ha impuesto durante siglos a la mujer: la maternidad. De ahí que en la batalla cromática que presenta la obra Laura utilice la ausencia de maternidad de María para humillarla: «Ventre estéril a los treinta y cinco años» (p. 37), le dice. Mary Makris en su estudio acerca de *El color de agosto* hace una interesantísima lectura doble de la esterilidad de María: una biológica y otra creativa.⁴⁸¹ María, además de no haber

⁴⁸⁰ De acuerdo con el pensamiento de Rich acerca de la maternidad, con sus palabras intentamos explicar el paréntesis en la escritura puesto que como nos dice la crítica: «las responsabilidades de hombres y mujeres han sido ampliamente determinadas, no por anatomía, sino por leyes, educación, política y presiones sociales que reclaman anatomía como su justificación». Adrienne Rich, «La mujer antifeminista» (1972), en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, op. cit., p. 98. Por otra parte, el valioso estudio de Ángel Álvarez de Miranda da una posible explicación a esa imposición. Son sumamente valiosas y clarificadoras las siguientes palabras para nuestro estudio a la vez que introductoras para el presente apartado:

La fecundidad hace asistir al portentoso espectáculo de «la vida que nace»: en torno a ella se agrupan, como epifenómenos, la generación y la esterilidad, la sexualidad y la virginidad, la nupcialidad y la maternidad. Todo esto constituye uno de los ejes de la religiosidad naturalística basada en la sacralidad de la vida orgánica. Pero también es uno de los más evidentes ejes de la obra lorquiana [...]. Para Lorca es la mujer el vehículo principal de todos estos «temas», lo mismo que para la religiosidad arcaica es también ella el soporte de todos estos «misterios». Pero, además, también el poeta percibe en esos temas, antes que nada, su misteriosidad. [...] Para la mentalidad arcaica la sexualidad es una potencia y en cambio no lo es la virginidad: «en el mundo antiguo -señala Van der Leeuw- la fecundidad es más potente y más santa que la castidad».

Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., pp. 14 y 16.

⁴⁸¹

The images in many of María's and Laura's visual texts focus on (pro)creation and its absence (...). Within this context, the sex act becomes a metaphor for creativity. In addition to providing a certain degree of unity, the imagery also directs the reader's attention to the play's underlying themes of artistic inspiration and creation. Throughout their professional collaboration, Laura has

procreado a su edad, carece de creatividad artística frente a Laura que parece ser la verdadera artista. Ella misma nos reconoce su carencia: «Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía» (p. 38). Pero al mismo tiempo, los fantasmas de María también atrapan al personaje de Laura: «Estoy sola y no tengo nada. María, hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. Soy muy desgraciada...» (p. 27), sufriendo la misma sequía que su amiga, biológica y profesional.

Pedrero construye al personaje de María como si se tratase de una nueva Yerma, transformada dentro de un espacio y un tiempo urbano. Ese espacio y tiempo en el que se ubica el personaje de María condicionan el trato que se le da al tema de la maternidad, mientras en *El color de agosto* se nos plantea el tema como una preocupación, en *Yerma* se nos plantea como una tragedia. Recordemos como habla el poeta granadino de su célebre personaje:

Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. Yerma, que está acabándose, será la segunda.⁴⁸²

Esa imposibilidad de la perpetuación de la que nos habla Lorca condena a sus personajes, tanto a los masculinos como a los femeninos, a la tragedia. Ya había aparecido en la obra lorquiana una preocupación acentuada por lo infecundo en las *Suites* y esta encuentra su continuación en el personaje dramático del Joven de *Así que pasen cinco años* que angustiado se pregunta: «¿Y si mi niño no llega...velero que el agua surca no puede nadar?».⁴⁸³ Sin embargo, el tema de la esterilidad, recurrente en la dramaturgia lorquiana, gana profundidad cuando es representado por el infeliz personaje de Yerma.⁴⁸⁴ La esterilidad

provided María with inspiration and her departure has left María artistically barren, despite her productivity and success.

Makris, «Metadrama, creation, reception and interpretation: the role of art in Paloma Pedrero's *El color de agosto*», *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸² Ildfonso-Manuel Gil (ed.), «Introducción», *Yerma*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸³ García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Edición de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1998, p. 284.

⁴⁸⁴ El estudio de Ian Gibson nos ofrece una interesante muestra de obras lorquianas donde la obsesión por el tema estéril es presente: En *Así que pasen cinco años* aparecen continuas imágenes que hablan de lo fértil como eco de las *Suites*, en concreto del poemilla *Arco de lunas* de *En el jardín de las toronjas de luna* (1923): «Mis hijos que no han nacido/ me persiguen». Lorca había tratado ya el tema del instinto maternal frustrado en *Elegía* (1918), de *Libro de poemas*, y tarde o temprano tenía que aflorar en el teatro, donde *Yerma* sería su máxima expresión. La obsesión creativa de Lorca por la esterilidad fue considerada por José Ángel Valente como la «naturaleza no germinativa de la relación homosexual». Y Encarnación López Júlvez, la Argentinita, opina a propósito de *Yerma*: «La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este

del personaje, como bien significa su nombre y acierta el título de la obra (del latín tardío *eremus*, «inhabitado», «incultivado») es el *leitmotiv* de la obra y así nos lo indica el poeta granadino. La tragedia de *Yerma* se va desarrollando a lo largo de los actos (años) y el transcurso prolongado de ese tiempo es fundamental para la desesperación de la protagonista. Su interpretación es ambigua pues la obra resulta símbolo de la mujer insatisfecha, por una parte, y símbolo de la obsesión femenina por la maternidad, por otra.

El personaje de Yerma, que se nos muestra como una madre en potencia, espera un hijo que nunca llega; esa espera, esperanza que la desespera, la reduce paulatinamente a la nada. En ese transcurso de tiempo el carácter de Yerma, casada con un humilde ganadero y labrador de tierras, se convierte agrio. Del mismo modo, recordemos, que la madre de la Novia en *Bodas de Sangre*:

NOVIA.- No se puede estar ahí dentro, del calor.

CRIADA.- En estas tierras no refresca ni al amanecer.

NOVIA.- Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA.- ¡Así era ella de alegre!

NOVIA.- Pero se consumió aquí.

CRIADA.- El sino (p. 155).

Ellas, en correspondencia con la tierra, un tema muy recurrente en la obra lorquiana y del que nos ocuparemos más adelante, son condenadas a la sequedad y a la extinción. Tal y como le ocurre a Yerma que a medida que avanzan los años, el anhelo de maternidad que tiene se acentúa, terminando enloqueciendo y destruyéndose. Aunque el desenlace no sea su muerte física sino la de su marido Juan, su muerte supondrá la suya.

El personaje de Yerma convierte la maternidad en un valor absoluto y es incapaz de aceptar su condena, admitirlo sería negar la identidad que ella y sobre todo la sociedad falocrática ha sometido a la mujer dentro del matrimonio -matrimonio como freno de la

mundo es quedar embarazado y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña... Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño... Yerma es Federico, la tragedia de Federico». *Lorca y el mundo Gay*. Barcelona, Planeta, 2010, pp. 332 y 333.

A la hipótesis del motor de esta obsesión lorquiana se suma el estudio que ofrece el profesor Antonio A. Gómez Yebra:

El modelo o punto de partida de *Yerma* bien pudo ser Matilde Palacios, la primera esposa de su padre [...]. Y, por supuesto, los antecedentes del personaje y de la obra son o pudieran haber sido muchos. Porque durante su infancia había recibido suficientes lecciones de Historia Sagrada que lo pondrían en contacto con el tema de la esterilidad como daño moral para la mujer judía. A través de aquellos casos conocería los casos concretos de Sara, la mujer de Abraham, o de Isabel, la esposa de Zacarías, personajes dolientes (ambas) por considerarse estériles. La propia obra de Federico anterior a *Yerma* había incorporado situaciones y personajes que apuntaban a la protagonista de su tragedia o a algún otro aspecto.

Lorca, *Yerma*, Antonio Gómez Yebra (ed.), Madrid, Castalia, 2004, p. 23.

realización pública de la mujer, evidentemente-. De ahí que resulte tan profundo y desgarrador el personaje de Yerma pues pone en la picota el debate un tema universal y atemporal. Esta trata de imponer su voluntad de maternidad a su cuerpo que parece estar condenado fisiológicamente a la esterilidad, pues aceptar su condición significa aniquilarse y negarse. La transformación que sufre el personaje es extremada, pasa de la ternura y de la ilusión a la enajenación en el transcurso de cinco años. Por este motivo, muerto el marido, muere su agotada esperanza. En este punto de locura, justifica su esterilidad admitiendo que no ha sido el destino quién le ha impedido la maternidad sino sus propias manos con las que ha asesinado su fracaso.

Calvin Cannon fue el primero en señalar el protagonismo del lenguaje en dos intervenciones de la obra que comparten escena con Yerma. Se trata de la intervención que tiene el personaje «mítico» de María -que no es casual que lleve el nombre bíblico como propósito de evocar la Anunciación- y la intervención de Juan en la última escena de la tragedia:

Yerma escuchará de Juan una rigurosa versión negativa de las palabras que María había recibido en su noche de bodas: «No oyes que no me importa. ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!» En último término, Yerma no logra obtener la palabra mágica de la creación sino más bien su contrario, la negación de esa palabra, la voz que instauro el silencio. Las primeras palabras, al oído de María, habían introducido, originado la vida. Las últimas, al oído de Yerma, predicaban la muerte.⁴⁸⁵

A imagen y semejanza de la Virgen María, nos dice el estudio de Fernández Cifuentes,⁴⁸⁶ el personaje de María le confiesa a Yerma: «La noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja» (p. 48). Como señala el profesor Cannon en el estudio anteriormente señalado y que Doménech recoge,⁴⁸⁷ hay un paralelismo entre el marido de María y el arcángel anunciador.

En este punto es necesario retomar el inicio de la tragedia donde aparece Yerma «dormida». La escena se abre con «una extraña luz de sueño. Un pastor (que identificamos con el personaje de Víctor) sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a

⁴⁸⁵ Calvin Cannon, «Yerma as Tragedy», *Symposium*, XVI, (1962), pp. 85-93. Y ya lo había señalado dos años antes en «The Imagery of Lorca's Yerma», *Modern Language Quarterly*, XXI, 1960, en *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., pp. 90 y 91.

⁴⁸⁶ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad, 1986, p. 168.

⁴⁸⁷ Calvin Cannon, «Yerma as Tragedy», *Symposium*, XVI, (1962), pp. 85-93, en *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., pp. 90 y 91.

un niño vestido de blanco» (p. 41), el mismo niño que Yerma oye llorar en el cuadro segundo del acto I. La imagen con la que Lorca abre la obra contradice el título que nos desvela la tragedia de la protagonista. No obstante, acertadamente, la imagen onírica nos anuncia la llegada de un niño y así será, pero no de la protagonista, sino de su amiga María. La esterilidad de Yerma frente a la fertilidad de María se acentúa más adelante cuando encontramos a Yerma cortando unos pañales «para el hijo de María» (p. 51). Situación que dará lugar a la confusión de Víctor que cree que Yerma está embarazada.

El simbolismo que evoca la maternidad de María se conecta con los versos del Evangelio de San Lucas (I, 38): «Hágase en mí según su palabra». Palabra que le será negada a Yerma, sin embargo. Quizá esa sea la verdadera tragedia del matrimonio de Yerma y Juan, la falta de comunicación. Recordemos que en el cuadro segundo Juan prohíbe a Yerma que salga tanto de casa y hable con la gente: «Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada» (p. 79). Y es que ese ha sido el espacio reservado desde siempre a la mujer, el silencio. Pues sabido es que el hablar es privilegio del hombre y «para la mujer, hablar en público -diría incluso que el mero hecho de abrir la boca- es una temeridad, una transgresión».⁴⁸⁸

El lector poco a poco va adentrándose en la moral de la sociedad arcaica que representa *Yerma*, cargada de represiones, normas, silencios,... y que el dramaturgo está denunciando. Especialmente, denuncia el verdadero fin de la institución del matrimonio que es asumir un destino social del que parece no haber escapatoria. Magníficamente reflexiona sobre ello Adrienne Rich en «El derecho del marido y el derecho del padre» (1977):

Porque a la opresión de las mujeres le es fundamental el supuesto de que nosotras, como grupo, pertenecemos a la esfera de lo «privado», de la casa, del hogar, de la familia, lo sexual, lo emocional, un mundo del cual emergen los hombres adultos para actuar en la arena «pública» del poder, en el mundo «real» [...]. Cuando empezamos a describir la sexualidad, la maternidad y el comportamiento llamado instintivo o natural como parte del mundo público de «afuera» -esto es, como afectado por el poder político, el derecho, la propiedad, la pertenencia institucionalizada de mujeres, niños y niñas a los hombres- vemos que todo esto genera una ansiedad aguda por parte de la mayoría de los hombres y también de muchas mujeres. Incluso el reconocimiento de que el matrimonio es una institución económica -un reconocimiento que era perfectamente claro para nuestros antepasados hasta bien entrado el siglo diecinueve- perturba seriamente a nuestros contemporáneos liberales de la clase media con su máscara de libres elecciones, de amor y convivencia por amistad o «matrimonio liberado» y de igualdad entre los sexos en la vida privada. La sugerencia de que la maternidad no es sólo una relación humana fundamental sino una institución política, una llave para la dominación en todas las esferas de las mujeres por parte de los hombres, evoca alaridos de desesperación o de

⁴⁸⁸ Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit., p. 55.

rechazo injurioso en gente que ha invertido emocional y prácticamente mucho para que este «destino sagrado» permanezca sin ser tocado o examinado.⁴⁸⁹

Llegando ya al final desesperanzador de *Yerma*, vemos que nada tiene que ver con el de las protagonistas de *Pedrero*, que aunque también están afectadas por esa necesidad de prolongación, no lo afrontan ni mucho menos como el personaje lorquiano. *Pedrero* ofrece un drama con un final totalmente abierto y esperanzador; Lorca, contrariamente, ofrece una tragedia sin posibilidad de cambio, ya que su protagonista está sujeta a la fuerza a un sino del que no puede escapar, ni aunque acuda a la «romería del santo».⁴⁹⁰

Y a pesar de que María y Laura se sitúan en la España democrática, en la que no se necesita el contacto con lo sagrado ni tampoco se necesita ser madre para sentirse realizada, presentan unos conflictos identitarios compartidos con *Yerma*, con la mujer tradicional y con la señora Palavrakis, de la que nos ocupamos a continuación.

⁴⁸⁹ *Sobre Mentiras, secretos y silencios, op. cit.*, p. 255. Son muchos los escritos que la crítica estadounidense le dedica a la mujer «políticamente estética y erótica, la cual rehúsa ser incluida o restringida en la cultura de la pasividad» (p. 27). Muchos de estos escritos recogidos en *Sobre Mentiras, secretos y silencios*, reflexionan sobre el estereotipo de la «madre en casa» y conectan tenazmente con el objetivo de denuncia que pretende Lorca con *Yerma* o *Pedrero* con María y Laura. En «La maternidad en cautiverio» (1976) reconoce: «No es fácil para los hombres, ni siquiera para las mujeres, darse cuenta de que las relaciones entre macho y hembra han estado basadas en el status de la hembra como propiedad del macho o de las instituciones de dominación machista» (p. 232). E indica como «hasta hace muy poco, la opción de ser o no ser madre era virtualmente inaccesible para la mayoría de las mujeres» (p. 233). Y concluye:

Tratando de descifrar los dos extremos de la maternidad hallamos, por un lado, la maternidad como una experiencia profunda y posible para las mujeres, y por otro, la maternidad como una identidad forzada y una institución política. [...]. Dentro de esta institución, todas las mujeres son vistas primordialmente como madres de las que se espera que experimenten la maternidad sin ambigüedades y de acuerdo con los valores patriarcales. Por lo tanto la mujer «no madre» es vista como una desviada.

Puesto que la «desviada» está fuera de la ley y es «anormal», todas las mujeres se hallan bajo una presión muy intensa para que consientan su rol «maternal». [...] todo ello significa cuestionar las fobias y los prejuicios profundamente enraizados en la sociedad.

Rich, *Sobre Mentiras, secretos y silencios, op. cit.*, pp. 232 y 234.

⁴⁹⁰ «Romería que se inspira en la del Cristo del Paño, de Moclín (provincia de Granada)». Dice Doménech:

Es una procesión de tipo penitencial, con abundancia de gente mayor, en la que se porta un cuadro de Cristo con la cruz a cuestas, donado a la villa por los Reyes Católicos tras su conquista, lienzo que va montando sobre un paso adornado con flores y que recorre casi todas las calles del pueblo. Sobre este Cristo y esta romería se han tejido infinidad de leyendas, algunas de las cuales los ligan con determinadas virtudes curativas en casos de esterilidad femenina.

Guía de las fiestas populares de Andalucía, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1982, p. 374, en *García Lorca y la tragedia española, op.cit.*, p. 151.

3.2.1.2. *El matrimonio Palavrakis*

Elsa, angustiada por una sociedad carcelaria con sus leyes, asume su destino social que es criar hijos, para poder ejercer el rol que le ha asignado el sistema, de igual modo que hizo su madre con ella, su abuela y todo su clan femenino. Pero, sobre todo, hijos para vencer la soledad, no olvidemos que detrás de todo ese sistema impuesto se encuentra el individuo y su soledad:

MATEO: En cuanto nazca empezaremos a estar solos, mucho más solos.

ELSA: No. Si tú me abandonas lo tendré a él. Si tú te mueres lo tendré a él. Si me hago vieja lo tendré a él. Si traigo un hijo al mundo nunca estaré sola.

MATEO: Entonces estarás doblemente sola. [...] No lo entiendes, maldita sea, no lo entiendes. Es uno más de la ciénaga, destruido, aniquilado, enfermo. Y nosotros destruidos, aniquilados, enfermos. Y todos destruidos, aniquilados, enfermos (p. 17).

Parece que estemos escuchando a Yerma: «Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría» (p. 78). O bien, a la Madre de *Bodas de sangre*: «Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás». Y pregunta el Novio: «¿Es que hace falta otra cosa?» (p. 112). La respuesta de Liddell, a modo de manifiesto y similar a la que veíamos en *Lesiones incompatibles con la vida*, es rotunda:

Me niego a formar una familia. No me apetece ser una barriga portabebés. No quiero ser una mujer como me enseñaron que debía ser, ni como el resto de mujeres de mi familia... El cuerpo se ha cosificado. Y una forma de rebelión es lo que hacemos algunas creadoras, trabajar con el cuerpo y la sexualidad como nos da la gana. Cuando una mujer expone su desnudez ante el público lo hace redoblando toda la agresividad contra la sociedad que la ha reducido a un objeto de placer. Y hasta de lo más horrendo el arte crea algo hermoso. Es el gran misterio.⁴⁹¹

A su otro personaje, Mateo, como decíamos, le parece un crimen seguir procreando sin pararnos a reflexionar en lo que realmente supone traer más criaturas a este mundo que, según él -y la autora-, no es precisamente el lugar ideal para crecer. En contra, ya lo sabemos, está la voz de Elsa. El conflicto dramático aumenta, como vemos a continuación, y la lucha

⁴⁹¹ Palabras de Angélica Liddell, en Antonio Lucas, *El Mundo*, (03 de febrero de 2008).

de estas dos fuerzas saca a la luz las verdades incómodas que todos callamos. «La verdad de la sepultura»,⁴⁹² diría el Hombre I en *El público*:

ELSA: Me prometiste hijos, ciento de hijos.

MATEO: Jamás quise tener hijos.

ELSA: Me lo prometiste.

MATEO: ¡Ya tuvimos una hija!

ELSA: ¡Me prometiste más!

MATEO: Yo no quería un coche, ni una casa, ni un trabajo, ni vacaciones, ni salud, ni proyectos, ni recuerdos, ni profesión, ni familia, ni hijos, nunca quise tener hijos, ¿cómo iba a reproducirme si detestaba la vida? Yo sólo quería acabarme. Acabarme. Tú me obligaste a todo (p. 33).

La indiferencia que muestra Mateo ante los deseos de Elsa se asemeja a la que muestra Juan con Yerma, véase en el siguiente diálogo que mantiene el matrimonio lorquiano:

YERMA

¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN (Fuerte.)

¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila! (p. 110).

Ambas protagonistas, tanto Yerma como Elsa, ansían desesperadamente un hijo de su esposo. Pero Elsa, a diferencia de Yerma, ya ha sido madre de una hija que ha sido asesinada a la edad de siete años, sin embargo, necesita más hijos. Los necesita tanto como Yerma para poder «descansar sin despertar[se] sobresaltada, para ver si la sangre [l]e anuncia otra sangre nueva» (p. 111). Pero ni ella, ni Yerma aman a sus maridos, como acabamos de ver, su unión es sólo un pretexto para conseguir su maternidad. Recordemos las palabras de Yerma: «Yo pienso muchas cosas, estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (p. 56). Justificando, así, el matrimonio para procrear y no como disfrute. Del mismo modo que Juan, Mateo no es amado por su esposa y así se lo recrimina a Elsa:

MATEO: Nunca me amaste.

ELSA: Nunca.

MATEO: Yo también necesitaba amor.

ELSA: ¡Y fuiste a buscarlo en las cloacas! ¡Y me dejaste sola noche tras noche con el vientre cargado de hijos aullando por salir! (p. 34).

⁴⁹² Lorca, *El público*, *op. cit.*, p. 125.

Maldiciendo como Yerma, que también su marido la deja sola por las noches y se la pasa regando, «(a gritos): ¡Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos! ¡Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes!» (p. 97). A pesar del tiempo transcurrido entre *Yerma* y *El matrimonio Palavrakis*, resulta inquietante ese papel asumido por ambos matrimonios y que la sociedad les ha impuesto dentro de una situación conyugal en la que se sienten totalmente desbordados. Acierta Doménech: «Aquí no hay buenos, ni malos»,⁴⁹³ llegando a la misma conclusión que Marco Canale:

La autora intenta ir más allá de la noción de bien y el mal, muestra los monstruos que genera la sociedad, porque la culpable en última instancia es ella y la sociedad, somos todos nosotros. Tratar a las víctimas como personajes inocentes y a los victimarios como seres malignos nos llevaría a un discurso reaccionario, tristemente vigente en nuestros días y falsamente esperanzador: hay una lucha entre el bien y el mal, y es el bien el que debe triunfar. Para Angélica Liddell el problema es más profundo, nuestra sociedad con su visión del bien y el mal, es la que genera monstruos porque niega nuestra identidad corporal, nos obliga a permanecer encorsetados en una serie de leyes que generan un autocontrol enfermizo que nos lleva a la monstruosidad. A más represión más violencia, pareciera decirnos Angélica Liddell. Y ante la falsa moral, la perversión es al menos un ejercicio de verdad.⁴⁹⁴

También Mateo, asombrado de esa unión interesada, le pregunta a su esposa: «¿Cómo tuviste la poca vergüenza de quedarte embarazada de un hombre al que odiabas?» y parece que la pregunta vaya dirigida a todos nosotros, los lectores/espectadores, obligándonos a identificarnos con los personajes. Y continúa Mateo su crítica: «Perpetuare a cualquier precio, eso es. Parir como los animales. Querías tener siempre la barriga llena de bolas peludas, y empujar». Y ante la posibilidad de acostarse con otro para conseguir su fin, Elsa reacciona indignada, como Yerma: «No soy una puta». Y concluye Mateo: «Eres peor. Eres una santa. Una histérica de la maternidad» (p. 35). Y Yerma nos pregunta indirectamente, una pregunta dirigida a la Vieja, pero que serviría para su esposo, para el esposo de Elsa y para todos nosotros: «Dime: ¿tengo la culpa?» (p. 56). Mateo, como si se tratara de un nuevo Juan, insiste:

MATEO: [...] ¿Quieres decir que permitirías que te follara, que metiera mi polla dentro de tu coño, que jadeara sobre ti, permitirías que te chorreara el semen entre los muslos, pegajoso y caliente, permitirías mis babas fétidas, permitirías todo eso a pesar de lo que nos hemos dicho, a pesar de lo que sentimos el uno por el otro?
ELSA: ¡Sí! ¡Sí, sí, sí! La gente lo hace a diario (p. 36).

⁴⁹³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 76.

⁴⁹⁴ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», op. cit., p. 377.

De lo que deducimos, a partir también del estudio de Vidal Egea, que Liddell exponiendo a este matrimonio se propone que tomemos conciencia de aceptar y aprender a estar solos cuando somos incapaces de lo contrario, renunciando, obviamente, a la idea de criar y educar nuevas vidas cuando nosotros no hemos terminado de educarnos y arrastramos una importante carga de dolor. Como acertadamente opinan los críticos, el rechazo de Liddell está dirigido, inevitablemente, a la religión y al poder que está sigue ejerciendo sobre las sociedades católicas.

Esa negación firme que mantiene en toda su expresión artística tiene que ver con el hecho de ser consciente de que la maldad es hereditaria y que no se puede huir de ella. Cada uno de nosotros es un proyecto de monstruo, esto es, pasamos fácilmente de un estado inocente a un estado dañino, horrendo y brutal, sin que podamos controlarlo. Según la autora, es la falta del amor la causa de nuestra deformación, como venimos explicando. Consciente de ello, Liddell rechaza la idea de formar parte de este sistema destructor en el que todos participamos. Su escritura es, entonces, una protesta ante tanta inconsciencia, ante tanta tara humana, ante tanta angustia heredada:

ELSA: Yo no soy como mis padres.

MATEO: ¿Y cómo sabes que eres mejor? ¿Sólo por ser diferente a ellos, opuesta a ellos[...]

ELSA: No eres igual que tu padre. No lo eres, no lo eres.

MATEO: Soy mucho peor. Soy el peor. [...] Tener un hijo es algo demasiado brutal, demasiado insensato, demasiado irresponsable. Fíjate en las caras de toda esa gente. Están destruidos, aniquilados, enfermos. Me da la impresión de que trayendo un hijo al mundo vamos a causar una gran desgracia, quiero decir, vamos a envilecer a la humanidad entera (p. 15 y 16).

Angélica Liddell, a través de Mateo, responde con convicción ante esta incertidumbre existencial, a pesar de que eso suponga tener que separarse de la sociedad. Y aun así, siente un profundo desgarror por apartarse de la masa, por no querer actuar como se espera de ella. Consciente de su anormalidad y del dolor que produce tanta lucidez, tanto valor por aceptar una realidad que es más llevadera si se enmascara o si se escapa de ella.

3.2.2. Fertilidad

3.2.2.1. *Como si fuera esta noche*

La obra de Gracia Morales, *Como si fuera esta noche*, situada entre la realidad y lo fantástico le permite a la autora habitar en el mundo de los vivos y el de los muertos encima de un mismo escenario. Y así es como su personaje Mercedes, que pertenece al mundo de los muertos, puede llegar al mundo de su hija, Clara, el de los vivos, y conversar de aquellas cosas que siempre quedan por decirse entre madre e hija. Gracias a esta fusión asistimos a un emocionante y entrañable encuentro en el que la palabra es la principal protagonista, puesto que este encuentro entre los dos espacios es sólo un pretexto para dar paso a la verdadera acción de la obra: la confesión.

Algunas críticas señalan como uno de los momentos más emotivos de la pieza es cuando la hija le confiesa a su madre todo aquello que le quedó por decir. Efectivamente, Clara está sola; o más bien, sufre la ausencia de una madre, asesinada años atrás cuando ella era tan sólo una niña. Y a pesar de haber aprendido a vivir sin ella, como ella misma confiesa, necesita «un recuerdo con el que conversar» (p. 461), y es por este motivo que recurre a la palabra como única solución para acercarse a ella, o si se prefiere, para unir su mundo con el de su madre. Para Clara conversar con su madre se presenta como una necesidad, especialmente hoy, «un día extraño» (p. 457), un 25 de noviembre en el que acaba de recibir una noticia inesperada. ¿Quién mejor que una madre, viva o muerta, para compartir la nueva situación que se le plantea? En realidad, Clara más que conversar, tiene la necesidad de expresar. Necesita un espacio de encuentro con su madre para dar palabras a lo que quiere decir y todavía no puede: «Porque no es fácil, ¿sabes?, tengo que buscar las palabras y hasta los gestos con los que voy a contarte lo que tengo que contarte... Porque yo no tenía prevista esta conversación, y no sé por dónde voy a empezar ni en dónde acabar...» (p. 458), dice el personaje.

Lourdes Bueno interpreta la aparición de Mercedes como una necesidad que siente Clara para poder decidir sobre su maternidad. Asimismo, en su estudio, compara la obra con *Zahra, favorita de Al-Andalus*, que pertenece a la *Trilogía de mujeres medievales* de Antonia Bueno, y, a partir de esta, encuentra otra interpretación de la presencia del personaje de Mercedes. En la obra de Bueno comparten protagonismo y nombre dos mujeres, una esclava cristiana de la España musulmana del siglo XIII y una inmigrante magrebí del XX. Zahra cristiana aborta al ingerir un veneno y tras la pérdida, decide suicidarse. Zahra magrebí decide embarcarse en una travesía desde Marruecos hasta España para ofrecerle un futuro

mejor a su hija pero muere antes de conseguirlo. Zahra cristiana convence al narrador para llegar junto a la Zahra magrebí. Su unión permitirá que *reviva* Zahara magrebí y dé a luz a su hija antes de morir. Es a partir de esta obra que Bueno observa:

Clara expresa su más profundo deseo de cambiar la situación en la que se encuentra: «Escúchame, por favor, ¿no ves que estoy aquí? [...] A lo mejor podríamos cambiar esta noche, juntas, si me escucharas... [...] Tal vez estemos a tiempo, ¿me oyes?...», y la presencia «real/irreal» de la figura materna consigue materializar ese deseo, puesto que la rememoración de los hechos influye en la decisión que al final adopta Clara con respecto a su futuro y al de su bebé. Mercedes comenta, en un momento dado, lo siguiente: «Anoche soñé que era abuela. Clara me traía un bebé precioso, no sé si niño o niña, y me lo colocaba en el regazo [...] Después cantábamos juntas con esa voz que ponemos las madres cuando meemos a nuestro hijo... con esa voz..., muy bajito, para que se quede dormido y tenga dulces sueños...». La promesa de una nueva vida, como en el caso de Zahra magrebí, sirve pues para ofrecer una esperanza de futuro, frente a la violencia y la injusticia.⁴⁹⁵

Opuesto a la observación de Bueno se presenta el estudio de Garnier que sitúa la postura de Clara en lo «trágico de la no elección».⁴⁹⁶ Tengamos presente que la obra se inicia con la figura de Clara, compartiendo únicamente espacio físico con Mercedes, entra en escena «con evidente cansancio» (p. 456). Tras relajarse, llama a su novio, necesita hablar con él en persona de algo importante. Y mientras lo espera, saca una grabadora:

(Hablándole a la grabadora.): Hola Raúl, ¿qué tal? Siéntate... Mira, te he pedido que vinieras porque... aún sabiendo que es tarde y que estás en época de exámenes y todo eso, pues no podía dejar pasar más tiempo... y por eso te he llamado y... por eso... (Detiene la grabadora.) No, no, no, no... Se me nota muy nerviosa... Más relajada, más relajada... (Vuelve el grabador al comienzo, toma otro trago (p. 458).

De nuevo, vuelve a intentarlo:

MUJER 2: ¡Vamos allá! (Vuelve a conectar la grabadora.) Mira Raúl... ya sabes que llevo una semana un poco inquieta, y yo te dije que no era nada, que el trabajo y verte a ti tan agobiado con los exámenes... No, no, no es eso... ¡Déjame hablar, Raúl! No, no pasa nada, sólo un poco nerviosa y si no me dejas hablarte con tranquilidad... Porque no es fácil, ¿sabes?, tengo que buscar las palabras y hasta los gestos con los que voy a contarte lo que tengo que contarte... Porque yo no tenía prevista esta conversación, y no sé por dónde voy a empezar ni en dónde acabar... ¡Que no me interrumpas, joder! No, no estoy histérica, ¡no estoy histérica! (Detiene la grabadora enfadada.) Sí que estoy histérica... (p. 458).

⁴⁹⁵ Bueno, «La realidad más "irreal"», *op. cit.*, p. 3.

⁴⁹⁶ Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 166.

La acotación nos indica que «le da otro trago a la copa» y «se la acaba». Más adelante, retoma su propósito, esta vez sin alcohol. Insiste en su necesidad de expresarse aunque todavía no se atreva a pronunciarlo:

VOZ EN OFF DE LA MUJER 2: Raúl, ¡qué bien que hayas podido venir! ¿Te apetece un copa? (Un pequeño corte. Después continúa su voz en un tono más bajo. Sobre ella se superpone el resto de la escena.) Mira Raúl... ya sabes que llevo una semana un poco inquieta, y yo te dije que no era nada, que el trabajo y verte a ti tan agobiado con los exámenes... No, no, no es eso... ¡Déjame hablar, Raúl! No, no pasa nada, sólo un poco nerviosa y si no me dejas hablarte con tranquilidad... Porque no es fácil, ¿sabes?, tengo que buscar las palabras y hasta los gestos con los que voy a contarte lo que tengo que contarte... Porque yo no tenía prevista esta conversación, y no sé por dónde voy a empezar ni en dónde acabar... ¡Que no me interrumpas, joder! No, no estoy histérica, ¡no estoy histérica! (p. 466).

Pero no será hasta el final de la obra que se decide a confesar su embarazo, «coge el grabador. Lo pone a grabar. Lo deja durante un rato grabando el silencio, sin saber que decir. Luego comienza» (p. 469):

Raúl, estoy embarazada. Esa sería la forma más directa y precisa... No, no entiendo cómo ha pasado... Yo tampoco lo esperaba... Algún fallo de cálculo..., imagino... ¡No lo sé Raúl, no lo sé! No sé de quién es la culpa..., pero ya todo eso da igual, ¿entiendes?, porque ahora hay algo aquí dentro... (Mirándose el vientre.) Algo tan pequeño que casi no existe... (p. 469)

La obra termina sin que conozcamos la decisión de Clara. Aterrada ante su dilema, la joven cede la palabra a su madre, la cual, a través del sueño: «Anoche soñé que era abuela. Clara me traía un bebé precioso» (p. 469), parece que decida por Clara. Es como si el sueño de Mercedes privara a Clara de su libertad para decidir. La imposibilidad de elección supone para Clara su incapacidad de construirse de forma diferente a su madre y de deshacerse de la carga histórica:

El arraigamiento sociohistórico, que hubiera podido poner en escena un conflicto de generación, con su choque violento entre los elementos sacados de la tradición (valores, opiniones, opciones de la madre) y los de la modernidad (encarnados por la hija rebelde a estos valores tradicionales), tiende a borrarse en detrimento de la idea de que estos dos personajes pueden ser, cada uno a su manera, una metonimia de la mujer. [...] Y en la perspectiva de un teatro que pondría en escena a un solo personaje femenino estallado en varios personajes (madre/futura madre hija/futura madre), sería la eterna condición de la mujer la que estaría asociada aquí a lo trágico de la permanencia. Y en este sentido, la obra de Gracia Morales se coincide con una dramaturgia «en la que no ocurre nada que

no haya ya pasado, en que la representación es como la reproducción de un pasado perpetuamente ya allí (fijado)».⁴⁹⁷

Si bien es cierto que desde la Antigüedad se cree «en la existencia de sueños premonitorios, en una verdadera adivinación por medio del sueño, sea de hechos generales y lejanos, o de hechos concretos e inmediatos»,⁴⁹⁸ que Mercedes sueñe que será abuela no es más que un indicador del deseo de ser abuela, como toda mujer educada en una sociedad conservadora. Recordemos, una vez más, al personaje de Yerma justo al iniciarse la obra:

Al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera. YERMA se despierta (p. 41).

No obstante, el estudio de Garnier insiste en la circularidad fatalista que une madre e hija y que consiste en repetir comportamientos que Clara ha aprendido de su madre: «tener miedo al hombre [...] y en elaborar explicaciones que excus[e]n y favore[zca]n su comportamiento violento».⁴⁹⁹ Ciertamente es que, en ningún momento se nos dice que la hija sufra maltrato físico por parte de su pareja pero sí que actúa con miedo ante su pareja y ante la reacción de esta, del mismo modo que su madre. Por eso, ambas, planean todos sus comportamientos, constantemente. Además, continúa Garnier: «La obra se construye como un enroscamiento de la palabra de estas mujeres, a las que rodean las volutas de sus ademanes y el ritornelo que da título a la obra». La historia de Clara y Mercedes termina con ambas tarareando «Bésame mucho», «muy lento, como una nana, la MUJER 1 cosiendo y la otra meciéndose con suavidad, abrazada a su vientre» (p. 470). Y concluye la investigadora: «El amor materno aparece aquí como una forma de presentismo jubiloso que oculta la dificultad de la relación con lo masculino».⁵⁰⁰ Volveremos a retomar esta incógnita en el siguiente apartado, dedicado al aborto.

⁴⁹⁷ Emmanuelle Garnier, «Aux filles du temps (une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales)», respectivamente p. 230 y p. 235. La cita es de Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1993, p. 148.

⁴⁹⁸ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 424.

⁴⁹⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 225.

⁵⁰⁰ *Ídem*.

3.2.2.2. Selección natural

En la segunda parte de la obra Jessica también está embarazada. Nos lo indica la primera acotación: «Movimientos lentos y precavidos de una mujer embarazada» (p. 485). Y al finalizar la obra, cuando se encuentra torturando a su marido, se nos vuelve a recordar:

Tensión máxima. Gestos grandilocuentes. Esta acción, así como el gesto, queda en suspenso durante varios segundos. Entra LYNNDIE. Se queda mirando la escena. Examina de cerca a RAMÓN y a JESSICA que mantienen la compostura. Corrige algunos detalles: la posición de una mano, la inclinación de la cabeza. Pasa lentamente la mano por el vientre de JESSICA (p. 491).

La imagen salvaje de la tortura se contrapone a la imagen frágil de la preñez del personaje y nos recuerda, fácilmente, al vientre de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, y al final del acto II cuando descubrimos que el personaje nos está desvelando su estado al «coge[rse] del vientre» (p. 240) y mostrar su preocupación por la brutalidad con la que están tratando a la hija de la Librada por haber tenido un hijo «no se sabe con quién» (p. 238).

El otro personaje de la obra de Campos Gallego que está embarazada es Ana-Hija, aunque aborte, terminará quedándose embarazada, nuevamente, esta vez, del hombre que conocerá de camino a la farmacia, tal y como nos lo explica la Abuela: «Pero la historia no acaba aquí. Acaba nueve meses después. O mejor, más bien empieza. Está a punto de empezar» (p. 484). Así, Ana-Hija termina repitiendo el mismo papel que repitió su madre, su abuela,... y todas las mujeres de su familia, cumpliendo lo esperado, el ciclo o su condena.

Nos enseña Victoria Sau en uno de sus muchos escritos a propósito del papel de la mujer en la sociedad: «Pero es la condición hija, a pesar de todo, la que permite el desafío y la indignación. La que está abierta al cambio. La condición de madre, en cambio, es clausura, encierro».⁵⁰¹ Nos referimos, por supuesto, a una sociedad androcéntrica, por eso no es de extrañar «al nombrar un par de términos, en cierto modo, antitéticos, se suele utilizar un orden que, implícitamente, va de mayor a menor», observa de nuevo Sau, tal y como veíamos con Cixous. «Así aparecen debidamente normalizados los pares blanco/negro, rico/pobre, guapo/feo, médico/paciente, hombre/mujer, etc.»⁵⁰² al que incluiríamos madre/hija. Sin embargo, continúa Sau: «Escribir "madre" en primer lugar es atribuirle un timbre de prestigio y de poder que las madres, en el patriarcado, no tienen, porque el orden patriarcal consiste

⁵⁰¹ Victoria Sau, «Hijas de sus madres», *Reflexiones feministas para principios de siglo*, Madrid, horas y HORAS, 2000, p. 43.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 41.

precisamente en expoliarlas del mismo».⁵⁰³ Y las mujeres lejos de mantener una relación matriarcal, copian el modelo patriarcal y ejercen el mismo poder opresor que el patriarcalismo ejerce sobre ellas, manteniendo relaciones, así pues, de poder y de superioridad sobre sus niños y niñas. La sabiduría de la lengua nos ayuda a comprender mejor este sometimiento: *infants* en catalán, *enfants* en francés, *infanta* en castellano, aunque no se usa pero sí infancia, vocablos que proceden del latín *infan-tis*: «el que no habla», es decir, simbólicamente, quien no tiene la palabra.⁵⁰⁴ Idea que nos hace pensar en las hijas de *Selección natural* y *Como si fuera esta noche*; ellas que callan, que no se rebelan, que repiten y que aguantan.

3.2.3. El aborto

Nuestras dramaturgas además de plantearse la maternidad, también se ocupan de un hecho impensable, por no decir ilegal, en el contexto del teatro lorquiano, nos referimos al aborto. Frente a personajes como Yerma o Elsa que no ven otra posibilidad de ser sino es siendo madres, encontramos personajes como Ana-Hija o Clara que pese a quedarse embarazadas se plantean continuar con el embarazo.

De siempre, la mujer se ha ocupado del adentro y el hombre del afuera, esto ha sido así durante siglos, y el cambio de esta clasificación no puede llegar si no es a través de las leyes. Todo esto es sobradamente conocido y no es preciso insistir sobre ello, aunque sí tenerlo presente en este apartado. Como decimos, en esta sociedad tradicional mientras el hombre se ocupa del exterior, a la mujer le toca el interior, esto es, las labores de la casa, la costura y la cría, principalmente. La mujer, además de acatar sin rechistar su posición, ha tenido que soportar durante siglos la presión social para ser madre, unida, inevitablemente, a la presión de tener una pareja para realizar dicho objetivo. Presión ejercida no solamente desde la esfera social, sino desde su entorno más cercano, la familia. Así, dice Sau: «El ambiente le va conduciendo a una maternidad más forzada que libremente escogida».⁵⁰⁵ Y

⁵⁰³ *Ídem.*

⁵⁰⁴ La observación es de Sau que la incluye como nota a pie de página en «Hijas de sus madres», nota número 9, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁵ E insiste: «Hay mujeres en programas de FIV (fecundación in vitro) que no llegan a los treinta años y sólo llevan dos de matrimonio, pero ya se consideran, o son consideradas, estériles porque no han concebido todavía». Artículos sobre diferentes medios, en fechas que van desde 1979 hasta los años noventa. Podemos ver en ellos ideas que se anticipan a muchos de los análisis desarrollados posteriormente como por ejemplo *El contrato sexual* de Carole Pateman o *El poder del amor* de Anna G. Jónasdóttir. «Maternidad y cultura», *Reflexiones feministas*, *op. cit.*, p. 26.

esto continúa siendo aún así, en nuestro siglo. La otra cara de la presión social ejercida sobre la mujer, continúa Sau, es el aborto:

Las mujeres, en la organización patriarcal, nunca han podido decidir sobre la continuidad o no de su embarazo. Los castigos por las transgresiones han sido terribles. Incluso ha habido normas que prohibían llevar los vestidos tan anchos que permitieran disimular un embarazo con el fin de controlarlo.

El embarazo no deseado, que conduce al aborto, nunca ha podido ser discutido ni elaborado abiertamente por las mujeres para encontrarle una solución verdaderamente femenina, que incluiría la discusión sobre el modelo sexual al cual están sometidas. Hasta ahora sólo se ha podido reclamar el derecho al aborto porque este derecho ha sido prioritario. Sin el derecho al aborto, una mujer no es una persona sino un animal, aún más si pensamos que las leyes reguladoras son hasta ahora mayoritariamente unisexuales y no han contado nunca con la participación paritaria.⁵⁰⁶

En el mismo artículo, la escritora, psicóloga y feminista catalana nos recuerda que en Francia, una ley de 1920, «agravada por otra de 1941 que asimilaba las prácticas abortivas a los crímenes contra el Estado -léase contra el Padre-, permitió que en 1943, con el gobierno de Pétain, fuese guillotinado la Sra. Guiraud, lavandera de oficio, casada y con hijos, por ayudar a abortar a otras mujeres».⁵⁰⁷

En España el aborto inducido referido a la interrupción voluntaria del embarazo ha sido una práctica que no siempre ha estado regulada. Cuando lo ha estado, a través de los códigos penales, ha sido considerada una práctica penalizada. El Código Penal Español de 1822 en sus artículos 639 y 640 establecía penas de reclusión en distinto grado que podían alcanzar los 14 años para los profesionales que lo facilitaran y de hasta 8 años para las mujeres embarazadas que abortaran. El aborto inducido estuvo no penado durante un corto período de la Segunda República Española y está despenalizado desde la aprobación de Ley Orgánica 9/1985 -ley de supuestos-, que despenalizaba el aborto en varios supuestos: riesgo grave para la salud física o psíquica de la mujer embarazada (supuesto terapéutico), violación (supuesto criminológico) y malformaciones o taras, físicas o psíquicas, en el feto (supuesto eugenésico). La última Ley 2/2010 -ley de plazos- permite la práctica de la interrupción voluntaria del embarazo durante las primeras 14 semanas del mismo. Esta última ley ha sido motivo de controversia, cuando en el programa electoral para las elecciones generales celebradas el 20 de noviembre de 2011 el Partido Popular incluía la modificación de la ley del aborto. Alberto Ruiz Gallardón, ex ministro de Justicia del gobierno del Partido Popular, presidido por Mariano Rajoy anunció en su primera comparecencia parlamentaria, en enero

⁵⁰⁶ *Ídem.*

⁵⁰⁷ *Ídem.*

de 2012, su intención de reformar la Ley del Aborto aprobada por el Gobierno socialista, especialmente de que las menores entre 16 y 18 años pudieran abortar, aunque no tuvieran el consentimiento de sus padres, para volver al modelo de la ley de 1985, en la que las mujeres tenían que alegar motivos para justificar su decisión.

3.2.3.1. *Selección natural*

Esta revisión del trato del aborto, y más específicamente en la sociedad española resulta necesaria para observar que Pilar Campos Gallego va más allá de la ley y hace abortar a su personaje, Ana-Hija, cuando la ley del momento de su escritura (2007) lo penaliza. Puesto que no supone un riesgo grave para la salud física o psíquica de Ana-Hija (supuesto terapéutico), ni es fruto de una violación (supuesto criminológico) y tampoco se debe a malformaciones o taras, físicas o psíquicas, en el feto (supuesto eugenésico). Tampoco se nos indica la edad de la protagonista, que en el caso de ser menor de edad, el consentimiento para la interrupción voluntaria del embarazo le correspondería a los representantes legales, padre o madre, personas con patria protestad o tutores de las mujeres. Y, a pesar de la penalización por parte de la ley, Campos Gallego decide que aborte su personaje, en un intento de librarse de la cruz que la persigue.⁵⁰⁸

Siguiendo la enumeración que la dramaturga elige para la primera parte de su pieza, el lector asiste a las tres fases, reutilizando el título que escoge ella, que tiene un embarazo interrumpido, esto es, el antes (*Fase inicial*), el durante (*Fase intermedia*) y el después (*Fase final*). La primera fase se inicia en el segundo acto de la primera fase, cuando aparece el personaje de Ana-Hija únicamente. Sin ninguna acotación que nos ayude a entender la situación, el lector comprende, a partir del discurso de la Hija dirigido al público, qué está ocurriendo en el acto:

Me quito el pantalón y luego las bragas. Lo dejo todo en el lugar que me han indicado. Entro. Semidesnuda. Dos tipos me miran y me invitan a acercarme. (Oscuro.) Miro una máquina que suelta pitidos intermitentes. Los hombres se ponen unos guantes de látex. Dan a un botón. (Oscuro.) Me miro las piernas. Me miro el pubis. Miro cómo uno de los

⁵⁰⁸ En la entrevista que realizamos a la autora le preguntamos sobre ello y recibimos como respuesta:

La verdad es que no tuve en cuenta nada de esto. Los personajes tienen sus propias leyes y su propio recorrido más allá de cualquier norma moral o social. Si Medea hubiese sido una madre que hace cupcakes todas las mañanas, y que luego va a buscar puntualmente a sus hijos al colegio... nos habríamos perdido uno de los mejores textos dramáticos de todos los tiempos.

«Entrevista...», *op. cit.*, p. 498.

hombres me está sonriendo. Mi mirada recorre toda la habitación hasta llegar a mi mano. Mi mano sujeta con fuerza un libro. Noto cómo mis mejillas enrojecen, deseando el lugar en penumbra, sin quitar nunca la vista de aquella boca que ya no sonrío. Esa boca ha vuelto a su posición original de rigidez. Como todo lo que me rodea. Dejo el libro sobre los pantalones y las bragas y escucho una voz (p. 474).

En este momento el lector desconcertado puede imaginarse varios escenarios para el personaje, aunque «la máquina que suelta pitidos intermitentes» y «los guantes de látex» de los hombres pueden ayudarnos a intuir lo que estamos presenciando. Acto seguido se confirma nuestra sospecha:

Un brazo de la máquina comienza a extender una gelatina por mi vientre. Despacio. Despacio recorre mi piel en círculos. Miro de reojo la pantalla de la máquina donde se va pintando todo el trayecto. Sombras en blanco y negro. Vuelvo la cabeza y veo cómo la mano de hierro me presiona intentando encontrar algo que desconozco. Me fijo en la curvatura de mi vientre. En su simetría. Mi vista regresa al cristal de la pantalla. Una realidad sin sangre y sin piel. Observo cómo un mundo desordenado se mezcla sin sangre y sin piel. Miro aquello y aquello soy yo. Después miro el techo y cierro los ojos. Siento el correr frenético de unos dedos dentro de mí. Descubro mi verdadera naturaleza. Siento los latidos de aquella máquina que cada dos segundos despide un sonido insoportable (p. 475).

Las palabras del personaje, cargadas de indiscutible simbolismo, pretenden expresar las sensaciones que experimenta el cuerpo de Ana-Hija ante la exploración médica: «El frío sigue deslizándose, sigue en mi carne. Mi carne, que no siento como mía. Tierra muerta. Tierra muerta y conquistada por el hielo. Cojo aire y lo suelto en forma de silbido. Intento abrir los ojos pero no puedo. Intento recordar mi cuerpo, pero no puedo» (p. 475). Y tras el viaje sensorial en el que se encuentra, se resuelve el interrogante: «Positivo», le dice el hombre de los guantes de látex, confirmándole, con esta palabra, su embarazo.

En el acto segundo de la fase segunda, Ana-Hija acude de nuevo al mismo escenario, todo se repite menos una cosa, la más importante, esta vez el control médico le desvelará el sexo del feto:

La misma habitación. Los mismos hombres. Vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. Semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla. Les digo que he tenido muchas náuseas y mareos. Les digo que estoy todo el día fatigada. Escucho una voz que dice que es normal. (Oscuro.) [...] De nuevo la gelatina en mi vientre. El frío del metal. Miro la pantalla. El médico me dice que la forma que se ve en el fondo es mi hijo. Me imagino la cara de un niño que no veo. Me imagino los ojos, la boca. Me dice que esa forma es mi hijo. Me imagino a mi hijo. (Oscuro.) [...] El sonido de la máquina cesa. De repente no se oye nada. Nada. (Oscuro.) [...] Este silencio me reconforta. Me hace sentir bien. El médico se quita los guantes. En silencio se quita los guantes. En silencio se acerca a la mesa y se pone a rellenar un papel. En silencio. Empiezo a inquietarme.

Tanto silencio. Demasiado silencio. Le pregunto que si es niño. Le ruego que me diga que es niño. Pero no dice nada. Le pido por favor que me confirme que es un niño. Un niño por favor. Pero no me contesta. No me dice nada. Nada (pp. 478 y 479).

Ciertamente, el acto termina sin pronunciar el sexo. A diferencia de la primera fase en la que se cierra el acto confirmando el estado del personaje, en esta fase la respuesta queda en suspenso, no obstante, es innecesaria, ya que el silencio del hombre de los guantes de látex sostiene lo que Ana-Hija no quiere escuchar, que en su vientre lleva una niña, cumpliendo la maldición familiar. Es por esta razón que en el segundo acto de la tercera fase acude de nuevo al mismo lugar: «De nuevo la misma habitación. De nuevo los mismos hombres. De nuevo vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. De nuevo semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla», nos informa. Y, a continuación, se dirige a la hija no nacida, recordándonos al señor Palavrakis:

¿Estás ahí? ¿Puedes escucharme? Sé que estás ahí dentro. Estás y no estás a la vez. Noto tu cuerpo extraño. Tú cuerpo extraño en mi cuerpo extraño. Te revuelves. Te agitas. Me quieres quitar espacio. El aire que cojo es aire para ti. En mí no hay sitio para las dos. Es la primera vez que no siento amor por un extraño. No sé quién eres. No quiero saber quién eres (p. 482).

Uno de los hombres le pregunta por la anestesia y ella responde: «La mejor época de mi vida fue cuando estuve en el vientre de mi madre», nuevamente se dirige al feto. Continúa Ana-Hija: «En el mismo lugar en el que estás tú ahora. Fueron nueve meses maravillosos». El hombre le repite, «¿anestesia general o local?», pero ella parece no escucharle, «no sé de qué manera pero sé que de alguna manera», hasta que finalmente le responde: «Local» (p. 482). Despierta y «t[iene] la sensación de haber sido madre sin ser madre. Abr[e] lo ojos» y se pregunta: «¿Queda algo vivo dentro de mí?» (p. 483).

Ana-Hija decide abortar tras conocer que el hijo que espera no es un niño, sino una niña, como le avisaron su abuela: «Tú tendrás a tu hija. Como tu madre te tuvo a ti. Como yo la tuve a ella. Como debe ser», y su madre: «Esa criatura será mujer. Una mujer como tú. Una mujer como mi madre... Como yo. Una mujer más. Una enferma más» (p. 476). Mensajes que le han perseguido a lo largo de toda la pieza, como una «especie de coro discordante».⁵⁰⁹ Ella, que se creía con la fuerza suficiente para rebelarse contra su destino, como observamos en el tercer acto de la *Fase inicial*:

⁵⁰⁹ Reck, «Teatros síquicos: «ente fantasma, delirio y muerte», Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

Será un niño, y le compraré ropa de niño. [...] Será un niño y le compraré zapatos de niño. [...] Será un niño sano. Sano y fuerte. [...] Será un niño y le pondré un nombre de niño. [...] ¿Iván es un nombre bonito, verdad? [...] Luis también es bonito. Luis o Iván. Los dos me gustan. [...] Es difícil elegir un buen nombre. Un nombre único. Un nombre que no tenga nadie. [...] Daré a luz un varón. Un varón. Y se llamará... y se llamará...[...] Ya no habrá más Anas en esta familia. Nunca nadie más se llamará Ana (pp. 475 y 476).

Termina abortando, como acto de negación de su identidad y su destino, ya que interrumpir su embarazo supone no sólo interrumpir su enfermedad y la de su familia, sino apostar por la libertad ausente. Al abortar el personaje cree haber destruido el círculo vicioso en el que se sienten prisioneras las mujeres de su familia, pero la maldición que la persigue la vuelve a colocar en su camino: «Al final la nieta va a la farmacia. Por el camino conoce a un hombre» (p. 484). Esta negación de la elección, atrapa de nuevo a Ana-Hija en el mismo sitio del que huyó. Isabelle Reck, desde una óptica psicoanalítica, observa:

La perversión de esta violencia de los mensajes (que toman la forma de imperativos y de sentencias inapelables) ejercida en el espacio íntimo de la familia consiste en anular al otro, en negarle el derecho a la diferencia en conducirlo a la pérdida de sí mismo, a la pérdida de su identidad, o sea a no ser NADA. Nada es con lo que acaba identificándose la Hija, en un juego anagramático al que nos invita reiteradamente el final de varias escenas de la obra: la Hija se llama ANA, es esa N entre las dos Aes maternas, con la que empieza el NADA que acaba definiéndola: ella no es NADA; estuvo a punto de dar a luz a otra ANA y dio a luz a NADA. NADA es lo que viene a ser la mujer como tal, el sexo de la mujer. La mujer como imagen viva y aterradora de la castración es la enfermedad a que se refiere enigmática y reiteradamente Madre: mujeres que sólo engendran mujeres, doble castración.⁵¹⁰

Por su parte, Garnier añade:

En la perspectiva de lo trágico que nos ocupa, la parábola de Pilar Campos Gallego funciona de manera inductiva: trata una situación particular de aquellas «tres Anas en una» para invitar al espectador a entrar en una reflexión general en cuanto al encuentro de las mujeres con lo trágico existencial -trágico profundamente inherente a la condición humana, que no puede vencer ningún combate si no es mediante la aceptación, o la sublimación-. [...] Con el aborto de la joven, nos encontramos de nuevo con lo trágico del combate inútil de Ion Omesco.⁵¹¹

Por último, no nos gustaría pasar por alto la absoluta soledad del personaje en las tres fases de su embarazo. No hablamos de la soledad necesaria que todo ser necesita para permitirse ser y fortalecerse, hablamos de una soledad vivida desde el no reconocimiento, la no aceptación y la no valoración, que apuntan tanto Reck como Garnier en sus estudios; una

⁵¹⁰ Reck, «Teatros síquicos: "ente fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*.

⁵¹¹ Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, p. 196.

soledad producto de la anulación de un individuo, la misma que sufre el personaje de Jessica de la segunda parte. Varias son las muestras; un claro ejemplo, a propósito de la falta de diálogo entre madre e hija, lo encontramos cuando Ana-Hija intenta mantener una conversación con su madre, en la que comparte su experiencia del embarazo, pero como única respuesta recibe: «No te preocupes. Tranquila. Está bien así». Mientras asistimos a este diálogo fallido, la Madre se preocupa por la mujer que le intenta vender enciclopedias: «La mujer se quita el abrigo. Tiene la blusa empapada. Como cada día. La tela pegada a sus pechos. Deja traslucir el encaje del sujetador. Como cada día la misma imagen. Después cojo su abrigo. Siento el roce de su mano. Su calidez. Ahora soy yo quien la sonrío» (p. 478).

En el caso de Jessica, la ignorancia que recibe por parte de su madre se hace más evidente desde el comienzo, cuando Lynndie marca la distancia: «Recuerda que entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad» (p. 485). Lo cierto es que «la enfermedad es lo que más [le]s une» (p. 475). Son «mujeres que siempre est[án] juntas, pero apenas se conoc[en]. Siempre una al lado de las otras, pero cuando se habl[an] rara vez se mir[an] a los ojos. Y si sus miradas se cruz[an] [es] por accidente» (p. 481).

3.2.3.2. *Como si fuera esta noche*

En contraste a ellas, están Clara y Mercedes, de *Como si fuera esta noche*. Clara, tras el encuentro con su madre, se nos presenta decidida, que no quiere decir que no esté muerta de miedo, pero consecuente y madurando su situación. Fijémonos: «No sé de quién es la culpa..., pero ya todo eso da igual, ¿entiendes?, porque ahora hay algo aquí dentro... (Mirándose el vientre.)» (p. 469). Dando un paso gigantesco, si la comparamos con la Clara que se presenta al iniciar la obra, indecisa, histérica, totalmente, perdida:

Algo tan pequeño que casi no existe... Sería muy fácil decir que no; no dejaría ni una huella, apenas una mañana en el hospital y todo seguiría igual que antes... Y es lo que debería hacer, seguramente, es lo que le recomendaría a cualquiera en mi caso..., es lo que yo misma hubiera hecho ayer, antes de escuchar al médico decirme que sí, que hay algo de tres semanas ocupándome por dentro... ¿Imaginas? Algo chiquito que crece aquí dentro... (p. 469).

La intención de Clara de interrumpir su embarazo deja de tener sentido tras el encuentro con su madre. No es que no lo haya pensando antes, como observamos en la siguientes palabras donde explica que ya contempló esa idea justo cuando el médico le confirmó su embarazo, sino que es después del encuentro con su madre que puede poner

palabras a su deseo, puede, en efecto, expresarlo. Ante tal cambio la psicóloga Sara Berbel en su estudio sobre la identidad femenina observa: «Interrumpir un embarazo es también a veces un grito de alerta de que algo está sucediendo. Se «pasa al acto» aquello que no ha podido ser dicho con palabras ni resuelto. Hay una necesidad de expresar, que surge en forma de fecundación y con una ruptura consiguiente».⁵¹² Y líneas atrás nos dice: «Genera vida a partir del deseo. ¿Deseo de qué? De expresarse».⁵¹³ Significativas las palabras de Berbel si recordamos que Clara, junto a su hermano, han sido cómplices, en silencio, del maltrato sufrido por su madre y por ellos mismos como espectadores. Continúa Berbel: «Puede querer mostrar una necesidad de imitar o de hacer diferente respecto de su propia madre. O bien manifestar la ruptura de una identidad que se busca y que se deja de ser para rehacerse, ruptura con la familia, con las amistades, con ella misma».⁵¹⁴

Lo que se nos presenta es a un personaje de unos veintitantos que se está posicionando en la vida y si ya de por si es complicado, resulta mayor la dificultad cuando todavía el pasado no está resuelto. De ahí, la insistencia por parte del personaje de cambiar lo que es imposible cambiar, el pasado: «a lo mejor podríamos cambiar esta noche, [...] tal vez estemos a tiempo» (p. 463). Para resolverlo deberá pasar por todas sus etapas necesarias para soltarlo y poder dar una nueva vida. Sólo así, soltando el pasado podrá abrirse al presente:

Un embarazo puede llegar en un momento no previsto para la mujer. Éste puede ser un momento en que su inconsciente, de una manera u otra, ha hecho posible este acto no esperado. Una pérdida no resuelta, un deseo no expresado, un anhelo de retorno a la niñez, un reajuste de cuentas, un momento de caos y de confusión, pueden ser, entre otras muchas, las causas de un embarazo no deseado. Tantos como hechos pueden ser significativos en la vida psíquica de cada mujer.⁵¹⁵

Que aparezca Mercedes soñando con un «bebé precioso» (p. 469) no es otra cosa que la confirmación de una nueva Clara que ni confirma ni desmiente que vaya a tener a la criatura, pero sí que manifiesta un cambio de actitud notable del principio al final de la obra. El encuentro con su madre no sólo supondrá un cambio en su modo de posicionarse ante la vida, sino también la empujará a acercarse a su padre. Nos referimos al momento, llegando ya al final, que le confiesa a su madre su deseo de llamarlo ya que «hace mucho que no habla[n]» (p. 469).

⁵¹² Sara Berbel Sánchez y María Teresa Pi-Sunyer Peyrí, *El cuerpo silenciado, una aproximación a la identidad femenina*, Barcelona, Viena, 2001, p. 80.

⁵¹³ *Ibíd.*, p. 79.

⁵¹⁴ *Ibíd.*, p. 81.

⁵¹⁵ *Ibíd.*, p. 222.

Otro de los aspectos que debemos comentar en torno a esta presencia de los dos mundos es la creación de dos espacios contradictorios pero necesitados el uno del otro. El mismo espacio que actúa como amenazante para ambas protagonistas, actúa, al mismo tiempo, como liberador y sanador. Morales al mezclar los tiempos y los espacios de las protagonistas, mezcla polos opuestos que actúan, como siempre, contradiciéndose y necesiándose a la vez. Tan bien explicado lo hayamos en el *Diccionario* de Cirlot:

Todo en el arcano tiende a la ambivalencia, para remarcar que si la vida, en sí, como supieron Hércules, los medievales y confirma la ciencia moderna, está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es manantial de la vida, no sólo de la espiritual, sino de la resurrección de la materia. Es preciso resignarse a morir en una prisión oscura para renacer en la luz y la claridad. [...] Siendo muerte la suprema liberación. En sentido afirmativo este arcano simboliza la transformación de todas las cosas, la marcha de la evolución, la desmaterialización. En sentido negativo, melancolía, descomposición, final de algo determinado y por ello integrado en una duración.⁵¹⁶

En este sentido el encuentro entre madre e hija también se puede interpretar como el cierre que Clara necesita hacer para avanzar, ese cierre se trata no sólo de su recuerdo, sino el de su madre. Al encontrarse de nuevo con ella y decirle todo aquello que le quedó por decir y, sobre todo, todo aquello que nunca se atrevió a pronunciar, nos referimos especialmente al siguiente: «No me gusta que andes descalza... Menudo comentario... A mí me parecía que todo se había quedado parado, como cuando se pulsa el pause en una película de vídeo...» (p. 468), refiriéndose a la primera vez que vio a su padre pegar a su madre, cuando apenas tenía seis años. Sólo así, Clara consigue liberarse del dolor y salir de esa pausa en la que seguía viviendo. Ahora todo ella es expresión, incluso su cuerpo, ofreciéndole una nueva vida que la posiciona en un aquí y ahora, dejando, de una vez para siempre, el pasado y su dolor.

De este modo, tras el encuentro y la confesión, asistimos a la muerte de ambas, Mercedes vuelve al mundo de los muertos: «Debo irme... Llevo mucho rato aquí...[...] Y a Pablo... no debo dejarlo solo....» (p. 469). Dejando en suspense si le tocará a Pablo, el hermano de Clara, pasar por el mismo proceso de superación por el que acaba de pasar su hermana. Por su parte, Clara vuelve al mundo de los vivos, esta vez para habitarlo desde el presente, a pesar de las dificultades que suponga y sin saber si interrumpirá esa vida que ya se está gestando.

⁵¹⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 319.

3.3. Relaciones femeninas.

3.3.1. Linaje matrilineal

3.3.1.1. *Atra bilis*

Como bien sabemos, a los personajes lorquianos les persigue un destino trágico causado por fuerzas fatales que los dominan y destruyen, tanto en el ámbito social como el metafísico. Y aunque los personajes femeninos ocupan un espacio privilegiado en la obra del dramaturgo, y suelen aparecer como víctimas de los convencionalismos sociales que aniquilan sus deseos más íntimos, no todos sus personajes femeninos habitan lo marginal.

Empezaremos por la intertextualidad a propósito de este tema entre *La casa de Bernarda Alba* y *Atra bilis*. Las hermanas de la obra del dramaturgo y las de la dramaturga tienen en común el tipo de relación que mantienen: miserable, irrespetuosa, combativa y dañina. Son tantas las barbaridades que se dicen unas a otras, especialmente en la pieza de Ripoll, que el espectador/lector termina sonriendo incómodamente. La gente en el teatro de Lorca se encuentra «sola, sola, sola», coincidiendo con la observación de Brenda Frazier; del mismo modo que en el teatro de Ripoll, donde sus protagonistas son perseguidas por la misma soledad. Nos confiesa la directora madrileña, refiriéndose a *Atra bilis*: «Se provocan historias disparatadas aunque en el fondo se trata de una historia de soledad terrible en la que hemos querido jugar mucho con el terror».⁵¹⁷

En el teatro lorquiano muchos son los personajes que carecen de algún miembro familiar -principalmente se trata de la falta de padre o de madre-; esto es, de un desequilibrio familiar. Frazier opina: «Todo este proceso lo comenzó Lorca desde su primera tentativa de hacer teatro y sigue en todas sus obras, siendo el caso más fuerte y más desarrollado el de la casa de Bernarda que aparece como una cárcel cerrada y aislada de la sociedad entera».⁵¹⁸ Dentro de la casa de Bernarda existe una ausencia total de cariño, todo es rivalidad, no se actúa como conjunto sino como individuo, de ahí que unas desconfíen de las otras: «Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga» (p. 243), tal y como dice Bernarda. Frazier encuentra los motivos de esa situación, la misma situación que plantean las hermanas de *Atra bilis*:

⁵¹⁷ De Francisco, «Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*. Risas de velatorio», *op. cit.*

⁵¹⁸ Brenda Frazier, *La mujer en el teatro de Lorca*, Madrid, Playor, 1973, p. 175.

Sin la verdadera relación de amor y de respeto entre las figuras de padre y madre, el círculo familiar se rompe y se hunde completamente, restándoles a los jóvenes su sentido de propósito y de destino. Por eso se entiende que las hijas de Bernarda pueden olvidarse de su hermandad al conocer al joven Pepe, porque nunca han sentido los verdaderos lazos del amor entre hermanas. No conviven en un hogar sino en un edificio grande, feo, silencioso, en donde no ha existido nunca ni libertad ni alegría.⁵¹⁹

De igual manera, la trama de *Atra bilis* también se teje desde el miedo, un miedo provocado por la presencia de las otras, principalmente, puesto que se entiende a la mujer como rival y no compañera. Junto a este temor, nuestras protagonistas están cargadas de otros, como es el «miedo terrorífico de las mujeres a envejecer físicamente», o bien, el miedo «psíquico y total con el que muchas mujeres han vivido y viven»,⁵²⁰ son palabras de Caruana.

Tanto las hermanas como su criada se han ido alimentando de un discurso misógino e impuesto por las leyes del patriarcado y el único punto en común que manifiestan es el odio que se tienen, como veíamos con los personajes de Liddell. Es por esta razón que el ambiente de la obra se va llenando de carencias, rencillas, frustraciones y envidias que se mezclan con un olor a muerto, precisamente, conforme vamos conociendo su historia.⁵²¹ Y es que los personajes de *Atra bilis* son, ante todo, personajes frustrados; dado que, no han alcanzado lo esperado y esto las lleva a vivir la vejez desde el fracaso, en una continua comparación con lo que ha alcanzado la otra. Por ello, desconfían, porque entienden a la otra como una amenaza, alguien que les puede hacer perder su hombre, su puesto, su prestigio; en otras palabras, su poder:

NAZARIA: - En MIS encinares.

DARÍA: - Sobre eso habría mucho que discutir.

NAZARIA: -Así son las herencias. Madre sabría porque me los dejaba a mí. Las herencias así son.

DARÍA: -Y las artimañas de tu difunto.

NAZARIA: -Envidiosa, traicionera. Si pudieras me quitarías todo lo que es mío. ¿Qué te crees, que yo no sé que fuiste tú la que desenganchó el carro?

DARÍA: -Ya estás desvariando.

NAZARIA: -Eso quisieras tú, que reventase o que me comiera un cáncer. Pues vas lista, que por ley de vida seré yo la que te vea en el catafalco. [...] Siempre me has tenido envidia, por eso soltaste el carro pero ahí te columpiaste, reina, porque sigo, vivita y coleando. [...] Y con más salud que un toro. [...] Y viuda de ingeniero. [...] Y poderosa y pudiente. [...] Y dueña de la Casa Grande. [...] y con encinares (pp. 182 y 183).

⁵¹⁹ *Ídem*.

⁵²⁰ Pablo Caruana, «Laila Ripoll y Angélica Liddell, Desde dos lados sombríos», *Primer Acto*, 288, (febrero 2001), pp. 132-134.

⁵²¹ Siguiendo la advertencia del *Popol Vuh* o *Popol Wuj* [del nombre k'iche' traducido como: «*Libro del Consejo*» o «*Libro de la Comunidad*»]: «el silencio es abandono, desolación y muerte».

En esa relación binaria, que establecen Nazaria y Daría, una se define como lo que no es la otra, así como lo explica Judith Butler en *Sujetos de sexo/Género/Deseo*. Nazaria se comporta con Daría del mismo modo que los colonizadores -opresores- hicieron con los conquistados -oprimidos-; o bien, los hombres con las mujeres, puesto que ellas, del mismo modo que los conquistados, son, según Freud, regiones oscuras que hay que poseer.⁵²² En palabras de Bernarda: «¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!» (p. 185). Idea que conlleva la dominación de ese continente sin conquistar que se debe evangelizar: «¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!» (p. 164), lamenta Bernarda; o, en palabras del personaje de Martirio, mujer entendida como una «mulilla sin desbravar» (p. 216).

Ripoll, tal y como vemos, también escoge un contexto familiar hipócrita y autoritario donde tampoco hay cabida para el afecto. Lo raro es entender cómo los poderes opresivos pueden encarnarse por las que han sido objeto de opresión durante siglos, y continúan siéndolo en buena parte del mundo: las mujeres, así como señalaba Sau. La investigadora mexicana Marcela Lagarde nos da la explicación ante este fenómeno: «Las vidas de las mujeres están definidas por el poder clasista y patriarcal; están marcadas por la competencia, la exclusión, la propiedad, el racismo, la discriminación y todas las formas de opresión. Al vivir, ellas las reproducen, son sus portadoras».⁵²³

⁵²²A las consideraciones freudianas, Hélène Cixous contesta radicalmente:

En cuanto empieza a hablar, se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. El negro no ves nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo les asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar. La mujer tiene miedo y asco de la mujer.

Cixous, *La risa de la medusa*, *op. cit.*, pp. 20 y 21. Este tipo de relación se ha comparado con el amo y el esclavo; esclavo como dependiente del amo, que se reconoce en la conciencia libre del amo y contempla al amo como su ideal. Una relación de servidumbre, pero no unilateral, puesto que el amo también necesita del esclavo para su existir. No obstante la diferencia del concepto es notable. Dice Simmel:

Si describimos crudamente la relación histórica entre los sexos como la de señor y esclavo, veremos que uno de los privilegios del señor consiste en no tener que acordarse siempre de que lo es, mientras que la posición del esclavo se encarga de que éste no olvide su posición. Es evidente que la mujer pierde su conciencia de ser mujer en muchas menos ocasiones que el hombre la suya de ser hombre.

Georg Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba Editorial, p. 74.

⁵²³ Marcela Lagarde, «Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista», *El feminismo en mi vida*, Madrid, horas y HORAS, 2014, en "Mujeres.net", p. 7.

[<http://e-mujeres.net/sites/default/files/Enemistad%20y%20sororidad.pdf>], consulta: 24/07/12.

Y continúa Lagarde:

En esta sociedad tradicional la mujer sólo es reconocida socialmente a partir de su relación con los hombres, ya que por medio de la madre se establece el reconocimiento filial. Y es aquí donde se inicia la competencia entre las mujeres, desde la primera relación madre-hija.⁵²⁴

En *Atra bilis*, las actitudes hostiles de las que nos habla Lagarde se identifican con facilidad: Nazaria nombra «falsa y envidiosa» a Daría, en relación con el deseo que siente por su marido -el marido de Nazaria-, y Daría opina de ella que es una «hipócrita» (p. 174) ya que su único interés son las convenciones sociales; además de, no menos significativo, fingir cojera. Junto a este entramado, tenemos a la hermana pequeña, Aurori, que, refugiada en la locura, también participa en ese conjunto hostil; a Nazaria le grita «puta coja» y a Daría «asesina» (p. 172). Así, la relación que mantienen estas ancianas hermanas es el resultado de una convivencia monstruosa basada en la humillación de la otra que ha terminado convirtiéndose en algo cotidiano:

NAZARIA. –Me pones mala con tu victimitas.

DARÍA. – No te preocupes, que te hago una infusión y se te pasa. ¿A la tonta le doy algo?

NAZARIA.- Un puñetazo.

DARÍA. – (Se pierde por el pasillo, hacia la cocina). A ver si esto te sirve de escarmiento y la llevas con las monjas de una vez por todas. Si no fueras tan marisabidilla y me hubieras hecho caso antes...

NAZARIA. – (Apretando los dientes.) Anda, desgraciada, corre y afúfate, a ver si te matas por las escaleras. [...] Mala puñalada te den. Mala landre te coma.

He llamado la escisión del género a este extrañamiento entre las mujeres: a aquellas barreras infranqueables que las distancian hasta el grado de impedirles reconocerse e identificarse. Se caracterizan por dos mecanismos dialécticamente articulados por un tercero, que es el poder: la naturalidad de la condición genérica se combina con la exacerbación de lo que separa, de lo diferente, es decir, con la situación de las mujeres. Las mujeres hacen a un lado lo común y recalcan, para inferiorizar a las otras y justificar su dominio, las diferencias de clase, de edad, de posición social, de sabiduría, de creencias, de preferencias eróticas, de estatura, de medidas de busto, cintura, cadera y piernas, de lengua, de trabajo, de riqueza, de posibilidades de vida, de relación con los hombres, con los dioses, con el poder. En otras palabras, se subrayan las diferencias significativas en el mundo ordenado, jerarquizado, antagonizado por el poder, que ubica a la mujer de manera devaluada frente al hombre. Así, las mujeres viven enormes dificultades para identificarse entre ellas, porque en su admiración de lo que no son y de lo que no tienen, en su necesidad del poder, intentan identificarse con el hombre. No se trata de que, por su voluntad, las mujeres se afanen en el desencuentro.

Ídem.

⁵²⁴ «El cónyuge de una es el padre de la otra en un sistema de propiedad privada individual de las personas en el cual compartir es algo muy complejo». Ahí se encuentra la primera rivalidad de las mujeres. La necesidad de relacionarse con un hombre en esta sociedad hace que la mujer se esfuerce en conseguir y conservar al cónyuge, «siempre disponible para las otras». Puesto que no podemos obviar la generalizada poligamia masculina, nos advierte Lagarde. Y resume: «El centro vital a través del cual las mujeres se relacionan con los hombres y con las demás mujeres, y ocupan un lugar en la sociedad y en el cosmos, es la sexualidad». *Ibíd.*, pp. 8 y 9.

Maricaenzancos. Así vayas caminado, se te enrede la mierda en el gañote y mueras apretada. Desollada. Saco de malicias (pp. 228 y 229).

De manera rotunda, Nazaria es la más poderosa de las tres hermanas por varias cuestiones que vamos planteando. Así se muestra ella: «Una real hembra, como tiene que ser. Grande, ancha de caderas, pechos generosos... La nariz un poco grande, lo admito, pero... ¡qué estatura! ¡qué porte! ¡qué formas! Por algo me llamaban Nazaria la poderosa. ¿Y femenina? La que más» (pp. 199 y 200). El poder de Nazaria es superior al de sus hermanas, porque ella, a diferencia de las otras, consiguió marido y, lo más difícil, lo conservó. Aunque este practicara, siguiendo la tradición, su promiscuidad. Además, Nazaria no tan sólo posee varón, sino que también posee riqueza, recordándonos al personaje de Angustias, de *La casa*.

En *La casa de Bernarda Alba*, son las hermanas de Angustias que comentan con antipatía el compromiso de esta con Pepe el Romano. Martirio «se alegra», Amelia «también». Sin embargo, pronto las interrumpe Magdalena: «Ninguna de las dos os alegráis» y sigue: «Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero». Y finalmente Amelia reconoce: «¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso, ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán las particiones, viene por ella» (pp. 175 y 176).

Decíamos anteriormente que el poder, en todas sus manifestaciones, necesita del otro. Para que Angustias y Nazaria puedan excluir económicamente a las demás tiene que tener propiedad, la máquina necesaria para hacer funcionar la economía, o lo que es lo mismo, el poder. Para George Simmel, la necesidad de otredad en la que estamos trabajando es análoga a la lógica del intercambio monetario. Ese algo con otro algo. La mujer pensada como objeto de intercambio en la sociedad que venimos denunciando y no como sujeto, aquí radica la diferencia, se convierte en moneda o en caracol, por el hecho de llevar la casa acuesta. De esta manera, si consiguen poder económico, inmediatamente, conseguirán el poder social, esto es, el marido y, en consecuencia, serán reconocidas.

Por una extraña razón, que desconocemos, Nazaria ha recibido la herencia familiar, sin embargo no es la primogénita. Lo lógico, siguiendo la tradición, es que hubiera sido Daría, que es la mayor pero no fue así. No obstante, ya se encargará Daría de denunciarlo: «¿Tuyo? Una mierda tuyo. Todo me pertenece, todo. La herencia es para la primogénita. Si yo hubiera tenido mis tierras y mis cuartos a ver cuál de las dos se hubiera casado con el ingeniero» (p. 203). Fijémonos ahora en el siguiente diálogo entre Nazaria y Daría, a propósito de lo comentado:

NAZARIA: –Estará bien cuando a mí me dé la gana, que para eso comes mi pan.
DARÍA: - Y tú bien que te encargas de recordármelo todos los días.
NAZARIA: - Para que no se te olvide nunca (p. 186).

Y teniendo la última palabra, demostrando una vez más su autoridad, sentencia a continuación: «El día que tú te canses será cuando a mí se me canse el monedero. A ver dónde vas a ir, estafermo». Puesto que ella y las demás están: «para lo que yo [os] mande» (p. 196), concluye Nazaria. Los reproches entre las hermanas suben de tono conforme avanza la trama y aumenta la tensión, a la vez que se hacen más ingeniosos:

NAZARIA.- Ulpiana quédate donde estás y dile a ese Jezabel que yo decido si se abren mis postigos.
DARÍA- Ulpiana, dile a esa iscarriota que por mí como si se cuece.
NAZARIA- Dile a esa filistea que mis sofocos son míos y que hago con ellos lo que me da la gana.
DARÍA- Dile a esa Barrabás que los sofocos son de la mala leche que tiene.
NAZARIA- Dile a esa plaga de Egipto que sabe perfectamente que tengo sofocos desde que se me retiró el mes (p. 205).

La enemistad de estas hermanas, enfrentadas por el hombre, nos lleva, a su vez, al mundo de *Doña Rosita la soltera*, ubicado en una ciudad provinciana española de finales del XIX y principios del XX, donde se respira un ambiente hostil comparable al de *La casa de Bernarda Alba* o *Atra bilis*. Las solteras granadinas, incluida Rosita, aspiran a realizar un único deseo, que les dará significado a su existencia, pues así han sido educadas sin ningún tipo de alternativa. Este deseo es convertirse en esposa y madre (aunque no se nombre en ningún momento, viene implícito). Este es su destino como mujeres que son. Y la que no lo consigue es castigada no únicamente por la sociedad y sus normas, sino por ellas mismas, paradójicamente, que son víctimas de ese dictado. Queda en evidencia en la reunión en casa de Rosita, donde las Solteronas y las Ayolas conversan acaloradamente, mientras las demás apenas pueden intervenir. El tema de la conversación lo inicia el personaje de Ayola 1ª, expresando lo siguiente: «¡Tengo una gana de que Rosita se case! [...] Para ir a una boda. En cuanto yo pueda me caso [...] Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera» y Ayola 2ª, apoyándola dice: «Yo pienso igual». ⁵²⁵ Y añade Ayola 1ª: «¡Ay! ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas... (Al ver a las solteronas) bueno, todas no, algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas!». Opinión que rápidamente tiene su contra:

⁵²⁵ Federico García Lorca, *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*. Prólogo y notas de Luis Martínez Cuitiño, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 104 y 105. Citaré siempre por esta edición.

Solterona 1ª: Hay muchas que no se casan porque no quieren.

Ayola 2ª: Eso no lo creo yo.

Solterona 1ª (con intención): Lo sé muy cierto.

Ayola 2ª: La que no se quiere casar, deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón atisbando a la gente.

Solterona 2ª: ¡Le puede gustar tomar el aire! (p. 105).

Las interrumpe Rosita: «Pero ¡qué discusión más tonta!», y todas «ríen forzadamente». Pero esa risa, que ya se ocupa el dramaturgo de enfatizar la hipocresía que esconde, no es más que una burla que intenta esconder, sin lograrlo, mucha amargura.⁵²⁶ En el acto III, el de la confesión, podríamos decir, y de la decisión, pues es el único en el que la protagonista sale de su estado estático, Rosita descubrirá la amargura que tiempo atrás intentaba ocultar recordando a la hermana solterona de la Tía. Así la describe: «Agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo» (p. 139), recordándonos las palabras del personaje de Ayola 1ª. ¿A qué se debe esa insolidaridad entre estos personajes? Se debe al hecho de mantener relaciones construidas bajo el dictado patriarcal. Así como en el patriarcado hay relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres, del mismo modo, hay relaciones hostiles entre mujeres. Insiste Lagarde: «El principio básico de la hostilidad es el de la competencia, que a lo largo del patriarcado ha sido una competencia de género siempre sexual. Sin capacidad de elegir ni de decidir, las mujeres estamos siempre compitiendo por los hombres, por un hombre».⁵²⁷ Rosita lo pronuncia a su manera: «¡Ay, yo pienso que todo es poco! Dicen que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido» (p. 99). Por esta razón, viven el amor como si fuera una lotería, como un favor, puesto que ellas son las elegidas y no las que eligen.

⁵²⁶ Esa mofa que empuja la lágrima, característica del contexto del Romanticismo cuya influencia todavía da sus frutos en nuestro tiempo influyó en muchos artistas de la vanguardia europea, entre ellos Federico García Lorca, que compartían el mal vivir del poeta que se manifestaba en el dandi, la máscara o el clown:

Desde las acusadas reacciones de Alfred de Musset y el desarrollo perverso aunque enjundioso de los ensayos de Barbey d'Aureville hasta las provocaciones de Baudelaire, el dandismo y por extensión el clownismo suponían el enmascaramiento del artista que escondía su dolor y más íntimo «yo» detrás de la aparente serenidad de una máscara, ya fuera artificial, o simplemente maquillada como la que abunda en los payasos lorquianos.

José Luis Plaza Chillón, «Lorca, Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca», 2012.

[<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/viewFile/2676/2813>], consulta: 05/05/15. Para conocer más sobre el tema, véase también *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2005.

⁵²⁷ Lagarde, *Para mis socias de la vida*, Madrid, horas y HORAS, 2005, p. 483. Y finaliza su discurso: «Las mujeres concentramos todas las competencias sociales, sumadas a las competencias de género. Esta competencia despiadada y continua ha generado mucha insolidaridad entre nostras».

El sujeto dentro del análisis existencial de la misoginia es siempre masculino, se funde con lo universal y se diferencia de otro femenino. Las mujeres al distanciarse de sí mismas ven a las otras con los ojos de los hombres y no con los suyos propios. Y así es como se miran estos personajes, no de igual a igual, sino como el esclavo contempla al amo y viceversa. Nadie mejor que el personaje de Bernarda lo ejemplifica cuando pronuncia: «¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: ¡acuérdate que ésta es tu obligación!» (p. 225). Todas ellas son mujeres sometidas al poder que cada una ejerce sobre la otra, «porque el poder no es unidireccional: sucede en el espacio de las relaciones sociales y es dialéctico. El más débil entre los oprimidos tiene y ejerce cuando menos, el poder de ser el espacio de opresión de otro que lo requiera para existir».⁵²⁸ De ahí que se necesiten las unas a las otras para crear lazos de dependencia, en lugar de relaciones complementarias.

3.3.1.2. *Selección natural*

Ocupémonos ahora de la obra de Pilar Campos Gallego. Decíamos en la presentación que en *Selección natural* aparece el mismo número de personajes en cada parte, la correspondencia con el número de personajes, las relaciones familiares y el tiempo no es accidental. Estamos ante una «ficción familiar»,⁵²⁹ en palabras de la profesora Reck, una tragedia familiar, añadiríamos, construida por estas dos partes que no puede funcionar de ninguna de las maneras por separado.

También señalábamos en la presentación del texto el evidente eco lorquiano que presenta la ausencia del personaje masculino en la primera parte, comparándolo con la figura de Pepe el Romano, cuyo simbolismo con la Roma Imperial por la fuerza de su presencia ausente en toda la obra es mencionado por Reed Anderson:⁵³⁰

CRIADA (Apareciendo): Pepe el Romano viene por lo alto de la calle.
(AMELIA, MARTIRIO Y MAGDALENA corren presurosas.)

MAGDALENA: ¡Vamos a verlo!
(Salen rápidas).

CRIADA (A ADELA): ¿Tú no vas?

ADELA: No me importa

CRIADA: Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor.
(Sale la CRIADA.)

⁵²⁸ Lagarde, «Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista», *op. cit.*, p. 6.

⁵²⁹ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

⁵³⁰ Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 80.

(ADELA queda en escena dudando; después de un instante se va también rápida hacia su habitación.) (pp. 181 y 182).

También del varón depende Jessica, la hija de la segunda parte, para que pueda ejercer el oficio de torturadora que su madre le enseña, ya que su tortura se dirige precisamente a él, su marido, su dominio:

RAMÓN.— Cariño, no perdamos tiempo. Ahora tú eres la profesora.

JESSICA.— En conclusión. Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B. ¿Alguna duda hasta ahora? Bien. (JESSICA coge una cuerda y ata un extremo al cuello de RAMÓN.)

JESSICA.— Quítate un zapato. (RAMÓN se quita un zapato y se lo da a JESSICA.)

JESSICA.— Ponte de rodillas.

RAMÓN.— Nunca había visto así a tu madre.

JESSICA.— ¡A cuatro patas! Aquí no se habla. (RAMÓN obedece.) (p. 490).

Esta actitud de dominación de la mujer sobre el hombre revive el personaje de Poncia cuando les explica presuntuosamente a las hijas de Bernarda la relación que tenía con su marido:

PONCIA: Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa, le dio por criar colorines hasta que se murió. A vosotras, que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma, se pudre llorando en un rincón.

AMELIA: Tú te conformaste.

PONCIA: ¡Yo pude con él!

MARTIRIO: ¿Es verdad que le pegaste algunas veces?

PONCIA: Sí, y por poco lo deajo tuerto.

MAGDALENA: ¡Así debían ser todas las mujeres! (p. 189).

Pero lo cierto es que cuando tienen la oportunidad de dirigir toda su frustración hacia el Romano, las hijas de Bernarda actúan hostilmente entre ellas, en lugar de dirigirse contra él: «¡Ladrona!» (p. 277) y «¡endemoniada!» (p. 278) son algunos de los insultos que recibe Adela de sus hermanas cuando descubren su historia con Pepe. Acierta Poncia cuando dice: «Son mujeres sin hombre, nada más» y «en estas cuestiones se olvida hasta la sangre» (p. 262). Aunque «Bernarda cre[a] que nadie puede con ella y no s[epa] la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas» (p. 260). Actitud que se asemeja a la que tiene Jessica con su madre en *Selección natural*, ante el temor de perder a su marido:

LYNNDIE.— Y en cuanto a tu marido, yo no me preocuparía.[...]

JESSICA.— ¿Sabes qué pienso? Que te gusta. Que te gusta mucho. Que siempre te ha gustado. Desde que le traje a casa por primera vez. Estoy esperando que algún día me prepares a mí alguno de esos deliciosos pasteles de hojaldre que siempre le preparas a él.
[...]

LYNNDIE.— Contra la pared. (JESSICA se pone contra la pared. LYNNDIE comienza a azotarla con la cuerda.)

LYNNDIE.— Que no te mereces a un hombre como él. (Latigazo.) Tan disciplinado. Tan trabajador. (Latigazo.) ¿Y qué si no te coge el teléfono en la oficina? ¿Quieres que esté todo el día pendiente de ti? (Latigazo.) Lo que deberías hacer es prestar atención a lo que yo te diga, aquí y ahora, ¿comprendes? (Latigazo.) A ver si te enteras de que en este oficio siempre hay dos espacios. Uno es el exterior (Latigazo.) y el otro, el interior. Y lo que pasa aquí dentro, en esta habitación, no tiene que ver nada con el mundo exterior. (Latigazo.) Aquí las leyes las ponemos nosotras (pp. 487-488).

La crueldad que muestra Lynndie ante la preocupación de su hija, nos hace regresar al personaje de Bernarda, cuando su hija Angustias le confía sus temores frente a su futuro esposo y su estado infeliz; recibiendo como única respuesta por parte de Bernarda: «Eso es lo mismo» (p. 251). No es de extrañar tampoco que Adela pronuncie las siguientes palabras terminando el acto III: «Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca» (p. 274); como tampoco que Ana-Hija pronuncie estas otras al poco de iniciarse la pieza teatral:

Si pudiera borraría la cara de mi madre. Sobre todo la de mi madre. Me llamo Ana. Y sí importa mi nombre. Claro que importa. Importa mi nombre porque me llamo como mi madre. Importa mi nombre porque me llamo como mi abuela. Importa mi nombre. Importa mi nombre porque yo no soy como mi madre. ¿Me oyes? Porque yo no soy como tú (p. 473).

Del mismo modo que las hijas de Bernarda, las hijas (Ana y Jessica) de *Selección natural* se encuentran totalmente desamparadas, infelices en una situación no escogida, sienten una amenaza constante en su propia casa. Se encuentran solas ante los demás y, peor aún, ante sus propias madres. Viven en un mundo de guerra, su casa, en la que se ven obligadas a comportarse con la misma dureza y la autoridad que la de sus madres; es como si los roles tradicionales de mujer y hombre dentro de ese espacio se hubieran intercambiado.

Bernarda, Ana-Madre y Lynndie están «dispuesta[s] a mantener a su familia dentro de los límites fijados [...] rechaza[ndo] la satisfacción de los instintos»,⁵³¹ como si estos se pudieran ignorar. Bernarda es una enferma de la educación conservadora que ha recibido, «su existencia se urde en relación con la imagen que pueda proyectar hacia los demás, aunque sea

⁵³¹ Vilches Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 73. Palabras que pertenecen al estudio del personaje lorquiano pero que podrían describir perfectamente a las madres de *Selección natural*.

a costa de ocultar sucesos y sentimientos»⁵³² y maltratar a sus hijas y a su madre. Y las madres de *Selección natural*, Ana-Madre y Lynndie, completamente desquiciadas, descargan su enfermedad en su entorno más cercano:

ABUELA.— Yo quiero morirme ya. El orden tiene que seguir. Esa niña es mi salvación. Debes asumir mi lugar. A ti te toca estar donde estoy yo ahora.

MADRE.— Ni lo sueñes. Yo estoy bien como estoy. Todo está bien como está. Hablaré con mi hija. Buscaremos un médico para que esa niña nunca llegue a nacer. Hay que darse prisa. Echa la cabeza hacia atrás. Voy a lavarte el pelo.

MADRE.— Mi hija no tendrá a su hija. No la tendrá... Si no, la mato.

ABUELA.— Te has vuelto loca.

MADRE.— La mataré. Como tenga a esa niña la mato. Mato a las dos (p. 480).

Coincido con Reck en que: «El epicentro fantasmático y delirante es [...] el tema de la castración, cuya máxima expresión es la muerte». Según la investigadora en la obra de Campos Gallego, en su vertiente neurótica, «la castración desemboca en el aborto de Ana, acto de negación de su condición y de su identidad de mujer; en su vertiente sado-masoquista, se actualiza en el "oficio de torturador" que le enseña Lynndie a Jessica, su hija».⁵³³ De esta forma, Ana-Hija y Jessica, terminan sufriendo la misma neurosis que sus madres, como si se tratara de una herencia genética. Esta angustia por no parecerse a sus madres, a las mujeres de su familia, las enferma de tal manera que terminan en el mismo punto del que huyen. Sumándose, inevitablemente, a un círculo vicioso. A pesar de luchar contra esa fatalidad que les ha preparado su propia madre:

LYNNDIE.— Te estoy haciendo una pregunta.

JESSICA.— ¿Nuestro... objetivo...?

LYNNDIE.— Pero Jessica, si te lo he dicho hace un rato. Lo voy a volver a repetir, pero esta vez haz el favor de apuntarlo.

JESSICA.— No me escribe el bolígrafo.

LYNNDIE.— Vaya por Dios. Esto sí que es un problema. (LYNNDIE coge a JESSICA de los pelos y la sienta en una silla de tortura.)

LYNNDIE.— Cuántas veces te he dicho que el oficio del torturador está íntimamente ligado, íntimamente ligado con la metafísica de las costumbres. ¿Cuántas? Y cuántas que la primera costumbre de todas es tener todos los instrumentos necesarios a mano. ¿Cuántas veces te lo he dicho?

JESSICA.— ¿Cinco?

LYNNDIE.— Mal.

(LYNNDIE da un puñetazo a JESSICA.) (p. 486).

⁵³² *Ídem.*

⁵³³ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

Al mismo tiempo que la madre descarga su agresividad contra su hija, puñetazos, golpes,... y todas las barbaridades, que cuestan imaginar de una madre hacia su hija, en esa habitación de muerte «cerrada y en penumbra» (p. 485), fuera hay una guerra. Así se nos indica: «Silbido de una bomba al caer. No muy lejos suena una fuerte explosión. Silencio. [...] Entra RAMÓN. Come un dulce mientras se sacude el polvo de la chaqueta. De fondo se escucha una ópera bufa. De pronto es interrumpida por una sirena de ambulancia, un disparo y la explosión de otra bomba» (p. 488). Siendo el afuera espejo del adentro o al contrario. Lo mismo da, pues todo tiende hacia la destrucción, sin que se pueda evitar, lo dice Ana-Abuela reiteradamente.

De todas las relaciones posibles en la sociedad patriarcal es la relación madre-hija la más turbulenta, observa Sau, porque en esa relación íntima la madre tiene que procurar que su hija se convierta en sumisa; sumisa a los pies de un hombre al que sitúa en un altar. De ahí que sea tratado como un ser superior y excepcional. Del mismo modo que su madre hizo con ella, ahora le toca a ella con su hija y así sucesivamente porque «ésta ha sido siempre la manera de demostrar que [se quieren]» (p. 482). El falso diálogo, en el que Ana-Hija se muestra preocupada por cómo mostrarse a los demás y Ana-Madre ejerce el papel de opresora, ejemplifica lo que Sau intenta explicarnos. Merece la pena incluir prácticamente toda la intervención del personaje de la Madre:

Ana, cariño, dile que siempre le tendrás preparada una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo. Dile que será su plato favorito. Dile que te ofrecerás a quitarle los zapatos... cariño le quitarás los zapatos y le prepararás una comida deliciosa... su favorita... pero cariño también le dirás que nunca... nunca te quedarás embarazada.[...] Tú no mi niña... sabes que tú no... Explícaselo... Dile que tú no... Dile que durante los días más fríos le prepararás un fuego en la chimenea para que él se relaje. Dile que te preocuparás por su comodidad y que eso te proporcionará una satisfacción personal inmensa... pero solos... [...] Dile que cuando llegue del trabajo, eliminarás los zumbidos de la lavadora y el aspirador y le saludarás con una sonrisa cálida y le demostrarás tu deseo de complacerle. Dile que le demostrarás tu deseo de complacerle... y que nunca, nunca te quedarás embarazada... que tú no cariño... [...] Mi niña... escúchame bien... dile que cuando tengáis relaciones íntimas... dile que cuando tengáis relaciones íntimas recordarás tus obligaciones... dile que si siente la necesidad de dormir no le estimularás. Dile que si sugiere la unión... accederás humildemente... ¿me escuchas mi niña?... humildemente... dile que tendrás en cuenta su satisfacción... dile que cuando alcance el momento culminante... sólo emitirás un pequeño gemido para indicarle cualquier goce que hayas podido experimentar. [...] Cariño... por último... dile... que... que... que si desea prácticas sexuales inusuales... obedecerás y no te quejarás... pero dile que harás todo lo posible para no tener hijos... dile que haga todo lo posible para no tener ningún hijo... dile que lo debe comprender... dile que esto tiene que acabar... que esto tiene que acabar ya... dile que no tienes la culpa... pero que no puedes... no puedes ¿me escuchas?... no puedes... (pp. 473 y 474).

Ana-Madre tiene el deber, como madre que es, de hacer de su hija una mujer obediente, hermosa, frígida, complaciente, servicial, dependiente, miedosa y un largo etcétera que se recoge en una única palabra: cautiva. Y así se lo hace saber, taladrándola reiteradamente, con excesivas repeticiones que son ya un rasgo característico de la expresión artística de Pilar Campos Gallego. Pero, a pesar de esta opresión a la que somete a su hija, sorprende que la obligue a todo menos a una cosa: a ser madre. Todo menos seguir manteniendo la enfermedad que arrastra la familia, la de engendrar hijas:

Maldición presentada como una «enfermedad incurable»: «Marcas para un itinerario» presenta precisamente una estructura en tres fases —fase inicial, fase intermedia y fase terminal (cada una de estas fases a su vez organizadas en tres secuencias) -como remitiendo a esa «enfermedad mortal» de transmisión genética que evoca Madre (y que conviene entender metafóricamente), o sea al tumor de lo identificado -desresponsabilizándose de este modo -como «fatalidad» que gangrena el destino de estas mujeres.⁵³⁴

Sorprende, como decimos, puesto que su figura representa a la perfección el rol de madre tradicional que actúa ejerciendo su poder hacia su hija y no, participando en la construcción de su relación, como defiende Sau: «Desde el feminismo podemos resignificar la maternidad y reconocer en ella un privilegio; pues tiene el privilegio de ser una relación entre dos mujeres de generaciones distintas, compartiendo un mismo espacio, interactuando consciente e inconscientemente todo el tiempo».⁵³⁵ Convirtiendo la relación en un vínculo de aprendizaje y crecimiento mutuo. Sin embargo, entre las madres e hijas de *Selección*, no existe ningún tipo de afecto, que viene de la mano, naturalmente, del respeto. Muestras suficientes encontramos a lo largo de la obra, pero, quizá, el siguiente diálogo que mantienen madre e hija en la segunda parte, *Control room*, evidencia con mayor peso la observación:

LYNNDIE.— Respuesta... incorrecta. Es positivo reconocer las propias limitaciones, pero recuerda que entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. ¿Entendido?

⁵³⁴ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

⁵³⁵ Lagarde, *Para mis socias de la vida, op. cit.*, p. 125:

Uno de los contenidos más contradictorios de la maternidad es el desarrollo de la autoestima en las hijas e hijos. ¿Cómo desarrollar la autoestima de la hija convirtiéndola a la vez en una servidora personal, que obedece, calla y no chista? ¿Cómo se desarrolla la autoestima si les enseñamos la claudicación, la doble moral y el silencio criminal sobre la sexualidad? [...] en vez de enseñarles la claudicación podríamos contribuir a neutralizar la cultura hegemónica, trasladándole nuestra experiencia, pero sin erigirnos en el modelo.

Ídem.

JESSICA.— Es que...
LYNNDIE.— ¿Entendido? (p. 485).

Desde luego, si *Marcas para un itinerario* nos ayuda a detectar estas miserias entre madre e hija, *Control room* actúa como refuerzo de la primera parte. Veamos, de nuevo, cómo a continuación, Jessica, preocupada por si su marido le es infiel, comparte su preocupación con su madre, en busca de apoyo, pero esta tiene muy clara cuál es su misión, enseñarle a su hija el oficio de maltratador, para lo otro no hay ni tiempo ni espacio: «Mira hija, o te centras o me voy» (p. 486), le responde Lynndie. Entonces, Jessica le da a Lynndie «un puñetazo muy fuerte y le hace más sangre en el labio» e insiste en su obsesión. Y Lynndie aprovecha para provocarla:

LYNNDIE.— En estas cosas no me gusta meterme, pero a mí siempre me ha parecido demasiado...
JESSICA.— ¿Demasiado qué?
LYNNDIE.— Ya me entiendes... demasiado aficionado a... (JESSICA le da otro puñetazo sin el guante.)
JESSICA.— Explícate bien, ¿aficionado a qué?
LYNNDIE.— (Mientras se limpia la sangre del labio.) El guante... te has olvidado de ponerte el guante.
JESSICA.— Ah, perdona. [...]
LYNNDIE.— Y la pasión. No seas tan pasional. El torturador ha de mantenerse lejos de las pasiones. Cuanto más mejor. El torturador es un ser costumbrista, en ningún modo pasional. Y en cuanto a tu marido, yo no me preocuparía. En el fondo es un buen chico. (JESSICA se ha puesto el guante.)
JESSICA.— Ya estás otra vez. Otra vez defendiéndole. ¿Por qué te pones siempre de su lado?
LYNNDIE.— ¿De su lado, yo? ¿De qué lado hablas? (p. 487).

Las palabras de Jessica nos hacen percibir, más allá del vacío entre ambas, la soledad en la que se encuentra el personaje, enfrentándose a una nueva manera de ser mujer totalmente en soledad, puesto lo que le precede le aterroriza. Le ocurre a Jessica o a Ana-Hija, del mismo modo que le ocurre a Lynndie o a Ana-Madre, como hijas que son a su vez. Porque el concepto hija implica a toda madre, en cambio este no implica a toda hija, aunque el patriarcado se ocupe de que así sea. Lynndie sabiéndolo tiene la misión de preparar a su hija en soledad, desamparada, marcándole dónde empiezan los límites de su tiranía que pronto será la de su hija. En ese mundo interior, el de adentro, que es exclusivo para la autoridad femenina. Convirtiéndose, una vez más, la casa en símbolo de prisión:

LYNNDIE.— Contra la pared. (JESSICA se pone contra la pared. LYNNDIE comienza a azotarla con la cuerda.) [...] (Latigazo.) Lo que deberías hacer es prestar atención a lo que yo te diga, aquí y ahora, ¿comprendes? (Latigazo.) A ver si te enteras de que en este

oficio siempre hay dos espacios. Uno es el exterior (Latigazo.) y el otro, el interior. Y lo que pasa aquí dentro, en esta habitación, no tiene que ver nada con el mundo exterior. (Latigazo.) Aquí las leyes las ponemos nosotras (p. 488).

Los límites tradicionalmente marcados no dejan margen y la única posibilidad que le queda a Jessica es acatar, por mandato de la madre, las leyes impuestas, del mismo modo que hizo su madre en su momento y conformarse en convertirse en una tirana de puertas para dentro. O bien, intentar dar un vuelco al sistema impuesto durante siglos, de ahí la posibilidad de cambio que señala Sau en la hija, y buscar una alternativa sin morir en el intento.

3.3.2. Juventud y vejez

3.3.2.1. *Selección natural*

Seguimos con la obra de Pilar Campos, *Marcas para un itinerario* ofrece, como ya hemos indicado, tres títulos, uno para cada parte (fase inicial, intermedia y final), coincidiendo con la edad de las protagonistas y con las etapas de toda vida. Si acudimos al diccionario de Cirlot, encontramos una significativa entrada a propósito de lo señalado que nos ayuda en nuestra interpretación:

En la morfología de los símbolos, edad corresponde exactamente a fase. El «modelo» lunar de las cuatro fases: crecimiento, plenitud, decrecimiento, ocultación, ha experimentado a veces la contracción a dos o tres fases, o la ampliación a cinco. Las edades de la vida humana experimentan esas mismas modificaciones, pero en general se reducen a cuatro y entonces la muerte o no aparece o se refunde con la vejez. La división cuaternaria, aparte del valor de su adaptación al modelo lunar, presenta la coincidencia con el proceso solar y anual de las estaciones y con la condición espacial de los cuatro puntos cardinales del plano ideal.⁵³⁶

Nos explica Cirlot, además, cómo estas cuatro fases coinciden en distintas tradiciones como la hindú (*Mahâ-Yuga*, Gran Ciclo, que comprende cuatro *yuga* o períodos secundarios), o las cuatro edades de la Antigüedad grecorromana. En la India, las edades reciben la denominación de cuatro suertes del juego de dados: *Krita*, *tretâ*, *dvâpara* y *kali* y en la cultura clásica se asocian al simbolismo de los metales: «edad de oro», «edad de plata», «edad de bronce» y «edad de hierro», señalando como «el avance del metal más puro al más atacable, del oro al hierro, indica una involución». De ahí que William Blake pronunciará: «El progreso es el castigo de Dios»:⁵³⁷

⁵³⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 183.

⁵³⁷ *Ídem*.

El avance en la vida, en una existencia personal, es también una progresiva pérdida de los áureos valores de la infancia, un envejecimiento que sólo puede continuar hasta cierto límite, señalado por la muerte. Los mitos de la «edad de oro» derivan, según Jung, de la analogía con la infancia, época en la cual la naturaleza colma al niño de regalos, sin que tenga que esforzarse por conquistar nada, pues todo se le da. Pero además y más profundamente, a la edad de oro simboliza la vida en la inconsciencia, en la ignorancia de la muerte y de todo problematismo, en el «centro» anterior al tiempo, o en lo que, dentro de la esfera existencial, resulta más similar al paraíso. La ignorancia del mundo crea una niebla dorada, pero con la penetración progresiva en la idea del deber, en el principio paterno, en lo racional, surge el mundo. La tentativa del surrealismo no es otra sino la de reintegrar, hasta el punto factible, el estado de irracionalidad afectiva propia de lo primigenio y auroral.⁵³⁸

Estas tres fases señaladas y perseguidas por el texto de Pilar Campos, además de la relación evidente con toda evolución vital, coinciden con las fases del embarazo del personaje de Ana-Hija, repartidas en tres momentos, con el número de personajes (en ambas partes) y con las apariciones del cuento que se explican abuela y nieta, indistintamente. Cerrando la lista, vemos que toda la primera parte se encuentra, pues, envuelta por la simbología del número tres, el número de la síntesis espiritual. Resuelve el conflicto planteado por el dualismo, forma parte del «hemiciclo: nacimiento, cenit y ocaso» y «corresponde geoméricamente a los tres puntos y al triángulo».⁵³⁹ Añade Chevalier:

Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra. El Tao produce el uno; el uno produce el dos; el dos produce el tres ... Pero por lo general, 3 como número, primer impar, es el número del cielo y 2 el número de la tierra, pues 1 es anterior a su polarización. 3, dicen los chinos, es un número perfecto (*teh 'eng*), la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir. Es el acabamiento de la manifestación: el Hombre, hijo del Cielo y de la Tierra, completa la gran tríada. Es por otra parte, para los cristianos, el acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres Personas. El budismo posee su expresión acabada en una triple Joya o Triratna (*Buddha. Dharma y Sangha*); lo que los taoístas traducen para su propio uso en: Tao, Libros y Comunidad. El tiempo es triple (Trikala): pasado, presente y futuro; el mundo es triple (*Tribhuvana*): *Bhu. Bhuv, Swar* (tierra, atmósfera y cielo); también en el sistema hindú la manifestación divina es triple (*Trimūrti*): Brahma, Vishnu y Shiva, aspectos productor, conservador y transformador, que corresponden a las tres tendencias (*guna*): *sattva, rajas y tamas* (ascendente o centrípeta, expansiva y descendente o centrífuga).⁵⁴⁰

Recogiendo todos los significados que participan de la simbología del número tres, quizá sea la expresión china de «totalidad» y de «acabamiento» la que nos ayuda a descubrir

⁵³⁸ *Ibíd.*, pp. 183 y 184.

⁵³⁹ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 336.

⁵⁴⁰ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 1016.

el camino que señala *Marcas para un itinerario* que no es otro que un camino circular, donde la muerte dará paso a la vida, o al revés, es indiferente, estamos ante el eterno retorno nietzscheano. Según Garnier:

La estructura de esta primera parte remite a una vida considerada como un eterno retorno: el de la maternidad y del dar a luz, ya que todas las mujeres de esta familia padecen la «enfermedad» de dar a luz sólo hijas. Perpetuar el ciclo vital equivale así pues, para las mujeres, a renunciar a su libertad; dar a luz pasa a ser una capitulación ante el destino del género femenino.⁵⁴¹

Junto a este significado simbólico, observamos otro en la unión de estas tres etapas vitales que mantiene el hilo conductor de este apartado, nos referimos a su oposición. Decíamos que Ana-Madre antes de ser madre fue hija, y según la observación de Sau, nunca lo ha dejado de ser, y la relación que mantiene con su madre (Ana-Abuela) no es mejor que la que mantiene con su hija (Ana-Hija). A lo largo de la obra asistimos a continuos enfrentamientos que señalan, nuevamente, la falta de amor-respeto, y un largo etcétera, entre ambas. El tercer acto de la *Fase inicial* lo abre la Abuela, de la siguiente manera:

ABUELA.— Ya estás aquí otra vez.

MADRE.— Quejándose. Siempre quejándose. Vengo a cambiar el vendaje.

ABUELA.— Tengo un aspecto horrible. Este dolor de cabeza me está matando. No me deja dormir. Y esto es solo el principio.

MADRE.— Ahora viene lo peor.

ABUELA.— Los músculos se empiezan a atrofiar.

MADRE.— Y la piel empieza a romperse.

ABUELA.— Como si fuera papel. Sé lo que te espera.

MADRE.— Llevo toda mi vida cuidando la enfermedad. La suya, que también es la mía.
[...]

ABUELA.— Estoy contenta porque dentro de poco ocuparás mi lugar. Y entonces será tu hija quien te lave, será tu hija quien te limpie, será tu hija quien aguante tu olor a pis...
(pp. 475 y 476).

La relación que tiene la madre con su hija es una relación de dominio puesto que así funciona bajo la visión androcéntrica. Esa posición misógina la obliga a ejercer un autoritarismo, que no es autoridad,⁵⁴² que no la deja darse a la otra. Por ese motivo la madre (Ana-Abuela) descalifica a su hija (Ana-Madre) en su día a día, en el cuidado que recibe de

⁵⁴¹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 224. Y concluye la investigadora: «El combate de la Hija por parir a un varón se revela inoperante y el hecho de abortar -ya que en realidad lo que espera es a una niña- no constituye una interrupción del ciclo de la vida, sino que, por el contrario, confirma el movimiento propio de un Sísifo, por decirlo de algún modo, de estas mujeres».

⁵⁴² Entendemos autoritarismo como «conjunto de procesos de dominación política basados en el prestigio simbólico. La autoridad puede no estar asociada a prácticas de dominación, sino ser uno de los componentes de la libertad de género. Al reconocer la autoridad de otra mujer podemos construir el poder positivo del género». Lagarde, *Para mis socias de la vida*, op. cit., p. 114.

ella y, sobre todo, porque se resiste a ser como ella.⁵⁴³ En otro momento vemos a Ana-Madre luchar contra su destino inútilmente:

ABUELA.— Estoy volviendo a sangrar...

MADRE.— Siempre quejándose. [...]

ABUELA.— Pero soy feliz. Ya sé lo que será de mí a partir de ahora. Ya lo sé.

MADRE.— Debería dejar que te desangres.

[...]ABUELA.— Por fin voy a descansar.

MADRE.— Hay mujeres que no deberían ser madres. Que nunca deberían ser madres. Yo, por ejemplo (p. 476).

Pilar Campos Gallego recurre al simbolismo de la sangre, que en todas las culturas tiene connotaciones de vida y muerte, aunque en esta ocasión tan sólo de muerte; y, también, al del silencio, que aguarda paz y a la vez represión, en este caso, la autora se sirve del segundo significado, para enfatizar la destrucción en el que se someten mutuamente madre e hija. Y, además de descalificarse como mujeres, en estos diálogos encontramos otro tipo de desvaloración, incluso de exclusión, dirigida únicamente hacia la vejez y al cuidado de esta:

MADRE.— Gírate un poco. Con cuidado.

ABUELA.— No.

MADRE.— Si no te das la vuelta no te podré lavar.

ABUELA.— Pues no me laves.

MADRE.— ¿Qué ocurre ahora? ¿Eh? ¿Qué pasa ahora?

ABUELA.— Me lo he vuelto a hacer.

MADRE.— Anda. Ven. No puedes estar con eso.

ABUELA.— ¿Te doy asco?

MADRE.— Es mi deber. Hago lo que tengo que hacer (p. 479).

Observa Lagarde que «la tragedia de las mujeres jóvenes es que son exaltadas por atributos que después van a convertirse en imposibles de cumplir. Viven la valoración de sus personas a través de hechos que irremediamente van a perder. En la misma persona se tiene que vivir el proceso de la valoración y la desvaloración».⁵⁴⁴ Esta negación de la vejez y exaltación de la niñez, paradójicamente puesto que también es motivo de opresión como acabamos de ver, no es más que otra estrategia para disminuir a la mujer. Incluso, su propia nieta, la desprecia: «Mírate. ¿Te has mirado bien? No puedes moverte. Se te cae la piel a trozos. Hueles mal. Yo no quiero ser como tú. No quiero tener una hija que acabe como tú».

⁵⁴³ Continúa Lagarde a propósito de su estudio sobre la autoridad: «Estas feministas plantean que reconocer la diferencia nos libera de la lucha cuerpo a cuerpo con cualquier otra mujer, que además es la lucha cuerpo a cuerpo con nuestra propia madre. Si las mujeres no aceptamos la autoridad de otra mujer siempre estaremos viendo en la autoridad autoritarismo». *Ibid.*, p. 115.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 144.

Y la abuela, de vuelta de todo, le responde: «No entiendes nada» (p. 482). Víctimas y verdugas intercambiando papeles simultáneamente y conviviendo bajo la misma casa, *la casa de la fuerza*, sirviéndonos de unos de los títulos de Angélica Liddell.

El personaje lorquiano que más padece el paso del tiempo es la protagonista de *Doña Rosita la soltera*. Ella misma es consciente que aunque se rebele ante los demás y evite a toda costa no parecerse a la típica solterona, no podrá detener al tiempo y sus consecuencias. Un tiempo que no ha quedado suspendido, como sí lo hizo su tiempo interior, y que le ha ido llegando del exterior a través de las vistas que ha recibido en los 25 años que se ha reclutado esperando el regreso de su primo. Llegados a ese punto, el tiempo le niega una posibilidad futura, «muerta la esperanza» (p. 137), todo está perdido para la protagonista:

Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «Ahí está la solterona», y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: «A esa ya no hay quien le clave el diente» (pp. 136 y 137).

El destino de mujer casadera se le ha consumido como el de la *rosa mutabilis* y la sociedad tradicional, que condiciona a los seres por el sexo, no le permite otro modo de realización que el del matrimonio y el de la maternidad.⁵⁴⁵

El irreparable paso del tiempo también es señalado por la Penélope de Pascual que comparte con nosotros lo que significa para ella ese tiempo estático, su deterioro, en todos los aspectos: «Sólo volvería cuando se sintiera satisfecho de sí mismo. Aunque ello le llevara buena parte de mi historia cotidiana; lo mejor de mi juventud y de mi fe en la vida. [...] Las primeras lunas me visitaron con el hastío de la vejez prematura». Pero, en su caso, la vejez

⁵⁴⁵ Martínez Cuitiño considera que:

A la mujer se la forma y se la prepara para una vida en que lo sexual es privativo, por imperio social esto debe lograrse en el matrimonio. Si no llega a ese estado, la única solución es reprimirse en aras de la decadencia. Entonces el silencio y el «requemarse por dentro» son sus únicas posibilidades. Así lo explica el propio Lorca en unas de sus declaraciones: «... el drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida».

Luis Martínez Cuitiño, «Prólogo», en Lorca, *Doña Rosita la soltera*, op. cit., p. 27.

«[l]e ha hecho intuir» y aceptar satisfactoriamente, como fuente de sabiduría y no de amargura, la experiencia del discurrir. Sabiduría que se le niega a Rosita, la eterna soltera.⁵⁴⁶

3.3.3. Locura *versus* lucidez

El personaje de Bernarda cree estar en sus «cinco sentidos» (p. 185) a diferencia de su madre, María Josefa, que la considera loca -no es la única, a Adela «se le está poniendo mirar de loca»- (p. 200). Igualmente ocurre con el personaje de Ana-Abuela de *Selección natural*. Retomemos sus palabras:

ABUELA.— Estoy contenta porque dentro de poco ocuparás mi lugar. Y entonces será tu hija quien te lave, será tu hija quien te limpie, será tu hija quien aguante tu olor a pis... [...] Y entonces todo seguirá su orden. Como debe ser. [...] Cuando nazca esa niña todo esto tendrá un sentido. Un nacimiento... Una muerte... No hay mayor felicidad... Así es la vida... Así es nuestra vida, así es nuestra familia. Y yo podré morir tranquila. Por fin (p. 476).

El personaje conocedora de la vida, sabe que su hija «aceptará su destino. Lo quiera o no». Pues «la edu[có] para es[e] momento» (p. 481). Por mucho que se rebele el personaje de la Madre, no podrá combatir la fuerza del mundo natural, «un poder que está por encima de la voluntad del individuo»,⁵⁴⁷ nos confiesa Doménech.

En *La casa de Bernarda Alba*, María Josefa, que parece que sufre demencia, resulta ser el personaje más lucido de la obra y en todas sus intervenciones nos ayuda a comprender lo que ocurre dentro de esa casa. Veamos cómo de acertadas son sus palabras: «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo, no! ¡Ranas sin lengua!» (p. 267). García Lorca, como marca característica en su trabajo, nos ofrece un juego de contrarios entre madre e hija -entre lucidez y ceguera-. Simbólicamente; una, situada en el campo del silencio, la norma, la ceguera y la muerte; la otra, en el grito, el instinto, la lucidez y la vida:

Mejor es tener una oveja que no tener nada. [...] Como tengo el pelo blanco, crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste, otro, y todos con el pelo de nieve seremos como las olas: una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto (p. 266).

⁵⁴⁶ Nos detendremos en la intertextualidad entre el personaje de Pascual y de Lorca, en el apartado dedicado a la soledad.

⁵⁴⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 168.

Pronuncia María Josefa, pero esta vez no vestida de novia, sino con una oveja en los brazos expresando con la siguiente nana su obsesión: «Ovejita, niño mío, vámonos a la orilla del mar» (p. 263). Con estas palabras, María Josefa señala el conflicto central de la casa. Para el mundo arcaico, el mundo que domina la escritura lorquiana, lo fecundo es una potencia y se opone a lo estéril y a la virginidad. Por tanto, las protagonistas de esta pieza lorquiana, como de otras piezas -nos referimos a *Yerma* o a *Bodas de sangre*- están dispuestas a todo, incluso a morir, para seguir los imperativos de la vida; esto es, la maternidad.

María Josefa no es la única que sufre locura -lucidez- en la casa de Bernarda, decíamos al iniciar este apartado. Angustias nos avisa de que a su hermana Adela también sufre de ello. «La locura, pues, no sólo es conocimiento de la verdad en general, sino -como ya se insinúa en *Bodas de sangre* y se declara en *Yerma*- de una verdad inconformista, de una verdad que es ya una rebelión frente al orden social autoritario»,⁵⁴⁸ actitud que tanto abuela como nieta comparten, netamente.

3.3.3.1. *Atra bilis*

En la pieza de Ripoll, es el personaje de Aurori la que tiene verdaderos reflejos de María Josefa y Adela, en cuanto al tema se refiere. En palabras de su propia autora: «Aurorita es una niña boba, incapaz de controlar ni su apetito ni sus esfínteres, tierna y grotesca, de un erotismo desbocado, la única luz aparente en medio de tanta tiniebla, el único ramalazo de vida, quizá de esperanza». Y termina confesando: «Pero nada es lo que parece y la dulce tonta (puede) ser más lista y más mala que nadie»:⁵⁴⁹

Daría y Nazaria desaparecen definitivamente. La nena se acerca al cadáver de Ulpiana, le mete un dedo en la boca y rebusca en sus bolsillos hasta que encuentra la llave y se la guarda. Echa un último vistazo al ataúd y sale detrás de sus hermanas. Tras unos segundos, canta un gallo y una ráfaga de aire apaga los velones (p. 238).

Así es como la dramaturga pone punto y final a la historia de la «gran casona antigua», con el control en manos de la que aparentemente es la más inocente y con una criada asesinada por ella misma, así de relajada nos lo confiesa Aurori: «El mono... el anís... le he puesto una cucharada del matarratas» (p. 235), se refiere al anís que minutos antes había pedido Ulpiana: «Para empezar me voy a tomar una copita de anís, de ese del mono que

⁵⁴⁸ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 182.

⁵⁴⁹ Ripoll, «Atra Bilis y Perpetua, La desmedida pasión por los ijares», op. cit., p. 24.

guardan para las visitas» (p. 232), y Aurori que «parece no comprender la situación» (p. 233), se lo ha servido. Y ante el temor de haber sido envenenadas con arsénico, de nuevo, Aurori controlando la situación tranquiliza a sus hermanas: «No pasa nada... [...] Los caramelos no tenían nada malo. [...] No usé el bote de la cocina. Yo tenía el azúcar de lustre escondido en mi arca... [...] Palabrita del niño Jesús». Y tras salir corriendo por el pasillo, regresa «con un bote en la mano que entrega despreocupadamente a Nazaria para seguir con su juego»: «¿Lo ves? Esto es lo que llevaban las violetas. Esta nariz es mía, esta boca es mía... este ojo mío... esta teta... ¿de quién es? De Dios, pero como Dios es mío... esta teta es mía...» (pp. 236 y 237).

3.3.4. Sororidad

3.3.4.1. *Como si fuera esta noche*

Todo lo contrario a estas relaciones criminales entre madres e hijas, entre hermanas, entre nietas y abuelas y entre amigas o conocidas, se nos presenta la relación que mantienen Mercedes (MUJER 1) y Clara (MUJER 2) en *Como si fuera esta noche*, una relación construida desde el máximo respeto entre una madre y una hija.

Lamenta Clara antes de que se separen y termine la obra: «¿Sabes?, es una lástima que las madres y las hijas se lleven tantos años...» (p. 469). A Mercedes y Clara les separarían unos veinte años si Mercedes no estuviera muerta. Mercedes murió cuando Clara a penas era una niña, y, lógicamente, «se [les] quedaron muchas cosas por decir[se]» (p. 461). Aunque «la mayoría han ido llegando después, cuando ella era sólo un recuerdo con el que conversar» (p. 461), nos dice Clara refiriéndose a su madre.

El encuentro empieza siendo unidireccional, por parte, tan sólo, de Clara. Y es a partir de su mirada que empezamos a conocerlas. Ella se describe como «una niña de nueve años a la que le encantaba estar en la placeta, jugando a la comba, a la rayuela, al pilla pilla» y a su madre como «una mujer joven, pero a veces parecía mayor, como si repitiera frases oídas hace mucho tiempo, aprendidas de memoria...» (p. 460). Además, añadiríamos a la descripción de Mercedes, que es una persona asustadiza, viviendo más en el pesimismo que en el optimismo: «No es bueno cansarse tanto... El día menos pensado te va a dar algo...» (p. 460), le repetía cansinamente a su hija.

Después, de varios diálogos fallidos, que nos presentan a los personajes, empiezan a interactuar los personajes y sus palabras facilitan la comprensión del tipo de vínculo que las une:

MUJER 2: ¿Te acuerdas de cuando jugábamos a la rayuela?
 MUJER 1: Sí, claro...
 MUJER 2: Tú hacías el dibujo en el suelo.
 MUJER 1: Y tú buscabas una piedra adecuada.
 MUJER 2: Ni muy grande ni muy pequeña... Mis amigas se extrañaban de ver a una madre saltando...
 MUJER 1 (Comenzando a jugar.): Abajo la tierra.
 MUJER 2: Arriba el cielo.
 MUJER 1: Y para llegar arriba hay que ir despacio, pasito a pasito, sin impacientarse, golpeando con suavidad porque si no la piedra se sale del dibujo y ya has perdido.
 MUJER 2: Pasito a pasito.
 MUJER 1: Hasta llegar al cielo... (p. 467).

Madre e hija compartían juegos en un pasado y comparten secretos en un presente, historias de mayores que no tuvieron tiempo de compartir en la vida real y que este encuentro irreal y ficcional les dará la oportunidad que la vida no les dio:

MUJER 2: ¿Los martes?
 MUJER 1: Sí... era nuestro día...
 MUJER 2: ¿El día de quién?
 MUJER 1 (Picarona.): Pues de quién va a ser, boba, de tu padre y mío... Ya sabes..., “el día”... No te pongas colorada, mujer, que ya no eres una chiquilla...
 MUJER 2: ¿Teníais un día? [...]
 MUJER 1 (Risueña.): Pues sí... ¿No me digas que te sorprende?
 MUJER 2: No, claro... Pero es que me cuesta imaginaros...
 MUJER 1: ¿Y cómo te crees que vinisteis Pablito y tú al mundo? Yo me pasaba toda la semana deseando que llegara el martes...
 MUJER 2: Podríais haber elegido dos días en vez de uno...
 MUJER 1: No..., si estaba bien esa sensación de espera... Tu tía Encarna se escandalizaba un poco, porque ella decía que sólo lo hacía por obligación, porque Javier la reclamaba... En cambio yo me lo pasaba muy bien... me reía mucho... (pp. 467-468).

Todo el diálogo revela una gran complicidad entre ellas, además de señalar grandes temas de interés para nuestro estudio. Uno de ellos tiene que ver con el deseo sexual del matrimonio, reducido a un sólo día por semana a causa de las obligaciones familiares, digámoslo así. Y aún así, a pesar de convertir el placer en una cita programada, Mercedes insiste en la idea de ilusión por la espera del día y se compara con otros matrimonios como el caso de la tía Encarna y su marido Javier que convertían el deseo en un acto obligatorio. Por el contrario, Mercedes se divertía con su marido, «era un hombre muy gracioso en esas situaciones...» (p. 468), le explica a su hija. Dando un salto a la mentalidad conservadora y situándose en una educación bisagra -a nuestro entender-, la educación de una España joven, en tránsito, despertando de una larga condena y abriéndose camino en un estado democrático. Por eso, no nos debe extrañar la actitud abierta de Mercedes ante el tema de la sexualidad y,

en cambio, totalmente hermética, frente al tema del maltrato, del que nos ocuparemos posteriormente. Ambas posturas conviven en el personaje, lógicamente. Otra cuestión que nos ofrece el diálogo es el autoengaño en el que continúa Mercedes, a pesar de estar muerta. Evocando una imagen positiva de su maltratador y justificando, simultáneamente, su cobardía delante de su propia hija, volveremos a retomar esta idea más adelante, cuando nos ocupemos de la violencia doméstica.

Donde sí que se ve, verdaderamente, la distancia generacional entre madre e hija es en otro momento, cuando se nos explica la rutina trágica que sufre la familia de Mercedes, los días posteriores a las peleas domésticas, cuando los días duraban más que un día sin pan y el perdón tardaba en asomarse, hasta que todo volvía a su cauce:

MUJER 2: Eso siempre me sorprendía, que todo pudiera volver a estar como antes...
MUJER 1: Ese día hablábamos, por fin, sobre todo yo, desahogándome, diciendo todo lo que había callado durante siete días,
MUJER 2: No sé si yo podría soportar tanto como mi madre,
MUJER 1: dispuesta ya a perdonar, porque Fernando lo lamenta, lo lamenta de verdad,
MUJER 2: no sé si merecería la pena soportar tanto como soportaba ella...(p. 465).

Mientras Mercedes perdona y confía una vez tras otra, aceptando un rol pasivo aprendido y situándose en un contexto inmóvil, de dictadura y de represión; Clara, haciendo un guiño a su nombre, ve con lucidez la imposibilidad de ese cambio y lo absurdo del padecimiento, situada en un contexto nuevo, de democracia y de posibilidad. Esa luz que desprende constantemente Clara intenta evitar el trágico final de su madre: «A lo mejor podríamos cambiar esta noche, juntas,[...] Tal vez estemos a tiempo, ¿me oyes?...» (p. 462). Pero Mercedes no puede escucharla, no es que no quiera, es que es incapaz, su amor incondicional, su darse sin reservas, su condición de madre-esposa le impide reaccionar. Es la enseñanza recibida de mujer casadera siempre al servicio de los demás que no la dejará salvarse.⁵⁵⁰ Así, aprovechándonos de la observación que ofrece el estudio de Garnier, Mercedes es su propio monstruo y, en última instancia, como siempre, nuestra sociedad con sus normas. Pero además, es el individuo enfrentado al colectivo, es la soledad frente a la

⁵⁵⁰ Con el franquismo se restauró el sentido tradicional de la familia, abandonando el impulso educativo llevado a cabo por la II República. Se prohibió la coeducación, reflejo de las diferentes funciones sociales de hombres y mujeres, y en la educación femenina pasó a una posición secundaria en la que volvieron a tener un gran peso lo doméstico y la religión. En definitiva, la España de la dictadura destinaba a las mujeres a la maternidad y a las tareas domésticas. Para más información, véase M^a Cruz del Amo del Amo, *La educación de las mujeres en España: de la «amiga» a la Universidad*. [<http://www.mecd.gob.es/revista-cee/pdf/n11-amo-amo.pdf>], Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*, Madrid, Síntesis, 2001. Sobre la educación femenina en la legislación véase también Geraldine Scanlon «Revolución burguesa e instrucción femenina», en *Nuevas perspectivas sobre la mujer*, II Jornadas de investigación interdisciplinaria, Universidad Autónoma de Madrid, 1982.

compañía. Permanecer acompañado bajo el coste que suponga, parece ser el objetivo de Mercedes y habría que preguntarse si alguien le enseñó a vivirse en soledad.

3.3.4.2. *Las voces de Penélope*

Itziar Pascual en *Las voces de Penélope* se suma a esta relación solidaria entre las mujeres que vemos en el texto de Morales. En la escena dieciséis, titulada «A media luna, cambió la fortuna», la dramaturga madrileña nos sorprende con un diálogo que mantiene La amiga de Penélope con La mujer que espera en defensa de los derechos de la mujer. La escena se abre de la siguiente manera:

En escena y de frente a los espectadores, LA AMIGA DE PENÉLOPE, sentada ante el teclado de un ordenador: Lleva gafas redondas y copia unos papeles que lee. Entra LA MUJER QUE ESPERA.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Siéntate un momento, que ya acabo. Cinco minutos y nos vamos a cenar. ¿Qué tal? (Sin dejar de mirar el papel.) Ya, «¿Bien o te lo cuento?»

LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Quieres que te dicte?

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Si entiendes la letra... Mira, voy por aquí (p. 25).

La amiga de Penélope está ayudando a su hermana en un trabajo para una asociación de mujeres de la Facultad de Políticas. Y, desde ese momento, La mujer que espera también colabora con ellas dictándole lo que le queda por copiar para que termine antes y, así, puedan salir a cenar, tal y como han planeado. Primeramente, el dictado se ocupa de la situación de la mujer embarazada en los países que se encuentran en vías de desarrollo: «Cada minuto muere una mujer en el mundo por causas evitables [...] según el informe elaborado por el con mayúsculas Fondo de Población de las Naciones Unidas». Y nos explica detalladamente el motivo: «75 millones de embarazos no deseados coma 20 millones de abortos en condiciones infames y 70.000 mujeres muertas». Seguidamente, se ocupa de España «el quinto país del mundo donde las mujeres nacen con mayor esperanza de vida abres paréntesis 81 coma 5 años cierras paréntesis y el cuarto donde la mortalidad a causa de la maternidad es menor punto» (p. 25). Sin embargo, prosigue, «las cifras de la violencia familiar en España coma están muy lejos de la élite punto y seguido. Cada mes coma fallecen al menos cuatro españolas a manos de sus maridos o compañeros punto y seguido. En lo que va de año 36 mujeres han sido asesinadas por sus acompañantes punto. Una muerta cada seis días punto» (pp. 25 y 26). También, en este caso nos explica las diversas situaciones de la realidad: «El 75% de las asesinadas estaban en trámites de separación punto. Más de 300.000 españolas

son víctimas en la actualidad de las bofetadas coma mordiscos coma palos coma puñetazos coma patadas coma quemaduras coma cuchilladas coma y demás arranques violentos que les dispensan sus maridos y compañeros punto y seguido». Y concluye: «La violencia doméstica se cobra en España hasta diez veces más vidas que el terrorismo punto y aparte» (p. 26). El siguiente párrafo, y último («Sigue, que falta sólo un párrafo», le avisa La amiga), empieza de la siguiente manera: «A la vista de los datos coma queda mucho por hacer en la defensa de los derechos de la mujer coma su salud reproductiva y emocional punto y seguido. Pero no solamente punto», como si de una señal de alerta se tratase. Y utiliza el país de Suecia, supuestamente «pionero y primero del mundo en igualdad», según las Naciones Unidas, para denunciar que «dos investigadoras de la universidad de Goteborg con G de Granada y B de Barcelona han demostrado en una tesis doctoral que el con mayúsculas Consejo de Investigación Médica de Suecia coma tiene en cuenta el género de la persona a la hora de valorar su mérito en la ciencia, su derecho a recibir becas y ayudas económicas». Subrayando que: «En un país en el que el 44% de los doctores son mujeres. La investigación coma la ciencia y la cultura siguen siendo incluso en los países más avanzados del mundo coma asignaturas pendientes en la igualdad entre hombres y mujeres. Punto y final» (p. 26). Tras estas palabras, difíciles de asimilar en una primera lectura por la información alarmante que contiene, la acotación nos indica una pausa larga, diríamos que necesaria para estimular a los personajes a trabajar en eso que Mary Daily nombra como sororidad y que nosotras hemos querido utilizar el término para titular nuestro capítulo.⁵⁵¹ La investigadora mexicana, Marcela Lagarde, que le dedica parte de su estudio al término, nos explica como «cuando adquirimos conciencia crítica, nos volvemos muy sensibles a las diversas formas de autoritarismo, sobre todo al que ejercen otras personas sobre nosotras [...] pero conservamos la misma estructura de poder porque no hemos desconstruido el autoritarismo

551

La sororidad está basada en la búsqueda de una relación de mutuo reconocimiento de autoridad entre las mujeres [...] del reconocimiento que una da a cada una, que cada grupo da al otro grupo. La sororidad permite enfrentar el fenómeno de la envidia entre mujeres, una de las formas de la violencia horizontal de género entre las mujeres, que es una construcción política patriarcal y uno de los pilares más sólidos de la cultura patriarcal. [...] Tenemos que dejar de ser las eternas medidoras y descalificadoras de las demás. [...] Ser sóricas implica que estamos contribuyendo en serio a ese declive. [...]. Pasa por reconocer que cualquier mujer tiene derecho a ser diferente de mí y de mis fantasías. [...]. Las feministas de Milán dicen que necesitamos aprender a vivir la "superioridad" de otras mujeres; reconocer que unas tienen más recursos o más capacidades en unas cosas y otras en otras. [...]. El reconocimiento de la diferencia puede contribuir a desarrollar el deseo de libertad en las mujeres. Si otra puede ser diferente yo puedo serlo; si otra puede tener más recursos yo puedo tenerlos; si otra ha podido trascender yo puedo hacerlo. Esto no es envidia, esto significa aprender de la otra.

Marcela Lagarde, *Para mis socias de la vida*, op. cit., p. 115.

interiorizado».⁵⁵² Idea que se refleja con facilidad en el diálogo que mantienen los dos personajes, una vez han terminado la tarea:

LA MUJER QUE ESPERA [...] ¿Lo has escrito tú?
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Te sorprende? (Pausa.) Lo sabía. Crees que mis neuronas se agotan con los precios de Zara, mi último novio y cortar trajes. (Pausa.) En el fondo crees que soy tonta.
LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Qué dices? No, no es eso. Es... diferente (pp. 26 y 27).

La mujer que espera se muestra sorprendida y, en parte, desconfiada de las palabras que ha dictado, dudando que el origen de estas provenga de su amiga; y La amiga, por su parte, también muestra una actitud hostil ante la duda de su amiga, utilizando para su argumento palabras defensivas. Ambas están en un proceso transformador que aparece de inmediato en boca de La amiga de Penélope:

Y estoy harta, muy harta. Harta de los chistes fáciles, de los nombres de mujeres con diminutivos, cuando ellos se ponen delante un "Don" como una casa. Estoy harta de la ley del embudo, de los ascensos que no llegan y de ganar menos dinero por más horas trabajadas. Estoy harta de las obscenidades que te asaltan desde las obras cuando pasas y de los conductores que aceleran y no te dejan adelantar. Estoy harta de los machistas de Armani y los misóginos por profesionales, del pacto entre caballeros y del "por mis cojones" como explicación del universo. (Pausa.) Por eso estoy ayudando a mi hermana. Para no sentirme solamente harta. (Pausa.) (p. 27).

Donde, además de justificarse, muestra otra actitud bien distinta a la de defensiva que mostraba anteriormente. En esta ocasión, su intervención es fruto de la reflexión en la que lleva un tiempo dedicándose. Conforme avanza su discurso, sus palabras se van transformando en fuente de sabiduría: «Cuando estás sola observas más. Te fijas. Y el paisaje cambia». Y al preguntarle La mujer que espera por la nueva pareja de Carlos, su ex novio, contesta: «Perder siempre cuesta». Colocándose, ahora sí, en esa lucha que comenta Lagarde y otras compañeras feministas, el debilitamiento del sistema patriarcal. Lucha que no podrá realizarse sin un verdadero ejercicio de conciencia. Ella misma lo reconoce: «(sonriendo) Mi peor enemigo es la falta de conciencia» (p. 28). Y La amiga que espera le contesta: «No sé, me dejas muy confundida» (p. 28), dando lugar, ella también, al cambio.

Otro de los aspectos interesantes de la conversación que mantienen ambas es el nuevo trato que La amiga de Penélope decide darle a la que supuestamente era, hasta el

⁵⁵² *Ibíd.*, p. 111.

momento, su rival, la otra, la rubia, por la que Carlos, el que era su novio, la abandonó. Llegados a este punto transformador, La amiga deja de luchar contra las demás y, principalmente, contra ella. En cambio, decide luchar por «defender los derechos de todas. Incluidas las machistas» (p. 27). Alejándose, así, de eso que atenta los principios de la autonomía y de la individualidad de las mujeres, el igualitarismo, puesto que imposibilita reconocer autoridad en otra mujer y que a su vez dificulta reconocer la autoridad sobre sí misma.⁵⁵³ Que es, exactamente, lo que no ocurre en el mundo opresivo de *Doña Rosita la soltera*, de *La casa de Bernarda*, de *Selección natural* o de *Atra bilis*, las obras por las que hemos trabajado las relaciones femeninas. No lo hemos comentado, pero el personaje de Laura de *El color de agosto* se sumaría a la nómina de estos personajes totalmente conscientes de su lucha individual y grupal.

3.4. Relaciones abusivas

La violencia ejercida dentro del seno de un hogar por parte de un familiar, dirigida hacia uno de los miembros o hacia todos por ser considerados inferiores y carentes de respeto, es el símbolo más brutal de la desigualdad todavía existente en nuestra sociedad, y la manifestación de un retraso cultural en cuanto a la presencia de valores como la tolerancia, consideración por las demás personas, indistintamente de su sexo. El maltrato doméstico incluye agresiones físicas, psicológicas y sexuales y el término engloba a la violencia contra las mujeres, contra los hombres y el maltrato infantil. Situaciones frecuentes en algunos de los textos de las dramaturgas.

Ante la actitud de dejadez e indiferencia por parte de la justicia, la feminista y representante de la Federación de Mujeres Separadas y Divorciadas, Ana M^a Pérez el Campo Noriega, observa «como hay un propósito no confesado de desconocer la crueldad masculina en las relaciones».⁵⁵⁴ Y continúa Pérez del Campo:

⁵⁵³ Justamente como nos advierte la antropóloga:

La autoridad de las mujeres es indispensable para lograr el avance político de las mujeres y para lograr el desarrollo personal de cada mujer. Sin autoridad, las mujeres quedamos doblemente desvalorizadas a través de esa mecánica del igualitarismo. [...] Avalar la autoridad de otras mujeres permite enfrentar en la sociedad la desvalorización de todas, pero se requiere que seamos las propias mujeres las que demos legitimidad al ser de las otras y a la autoridad de las otras. Esto es lo que Celia Amorós llama la construcción de la legitimidad intra-genérica.

Lagarde, *Para mis socias de vida*, op. cit., pp. 113 y 114.

⁵⁵⁴ Ana M^a Pérez del Campo Noriega, *Una cuestión incomprendida. El maltrato a la mujer*, Madrid, hora y HORAS, 1995, p. 79.

La sociedad se inquieta, cuando por descubrirse el mal, queda en entredicho la solvencia, la vigencia y la idoneidad de su propia base primaria o constitutiva: la familia, porque, en efecto, asumir el hecho con responsabilidad implica entrar inmediatamente en la indagación y en el análisis de las causas mismas del fenómeno social generalizado; lo que lleva en derecho a cuestionar la estructura de las propias relaciones intrafamiliares (de la pareja, sus hijos) que, con matrimonio o sin él, constituyen el pilar fundamental del orden social. Ahondar en las causas de la violencia doméstica equivale a admitir la fragilidad de la célula familiar tal y como esta subsiste hoy establecida, pues descubre la inestabilidad del individuo en ella y la inseguridad que por causa de su actual configuración le crea, en orden a su inserción en la sociedad, en unos tiempos y bajo unos criterios mínimamente coherentes con el sentido de modernidad.⁵⁵⁵

La autora denuncia unos de los debates más tabús que la humanidad arrastra, pues descubre la imposibilidad de felicidad del individuo dentro de la institución familiar concebida según el modelo tradicional, que niega el libre desarrollo de las personas de ambos sexos en igualdad; y consiente la desigualdad de los individuos dentro del núcleo familiar, «la que hasta aquí viene siendo característica más acusada del orden social».⁵⁵⁶ Concluye:

Lo que desencadena el proceso y lo reactiva potenciando la agresión, no puede estar sino en la insania de una sociedad organizada en falso sobre la base de la desigualdad; porque si en esta no se consintiera semejantes desequilibrios, los cuales provienen de la injusticia del monopolio en el uso del poder y en el dominio a favor de la condición masculina del varón, harto difícil le sería a este encontrar el terreno abonado para llevar a cabo de continuo la agresión.⁵⁵⁷

La violencia fue asociada desde tiempos muy remotos a la idea de la fuerza física. Los romanos la llamaban *vis, vires*, ese vigor que permite que la voluntad de uno se imponga sobre la de otro. *Vis tempestatis* se llama en latín el «vigor de una tempestad». En el Código de Justiniano se habla de una «fuerza mayor, que no se puede resistir» (*vis magna cui resisti non potest*). *Vis* dio lugar al adjetivo *violentus*, que, aplicado a cosas, se puede traducir como «violento, impetuoso, furioso, incontenible», y cuando se refiere a personas, como «fuerte, violento, irascible». De *violentus* se derivaron *violare* -con el sentido de «agredir con violencia, maltratar, arruinar, dañar»- y *violentia*, que significó «impetuosidad, ardor (del sol), rigor (del invierno), ferocidad, rudeza y saña». Cabe agregar que *vis*, el vocablo latino que dio lugar a esta familia de palabras, proviene de la raíz prehistórica indoeuropea *wei-* «fuerza vital».⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 79 y 80.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, p. 80.

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, p. 81.

⁵⁵⁸ En *elcastellano.org*. [<http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=2159>], consulta: 01/06/14.

En España, en los años setenta, aparecieron por primera vez textos feministas que se manifestaban en contra de una barbaridad etiquetada como violencia de género pero no fue hasta los ochenta cuando se reconoció que la violencia y el maltrato en el ámbito familiar eran un problema social. Tuvo una mayor repercusión en 1999 cuando 54 mujeres perdieron su vida en manos de sus parejas o ex parejas, y al año siguiente la cifra llegó a 63 mujeres muertas. El número de víctimas se fue incrementando durante los siguientes años llegando a 72 asesinadas en el 2004.⁵⁵⁹ Cifras alarmantes que obligó a las Cortes españolas a modificar la ley, el 28 de diciembre de 2004, siendo la ley «de protección integral contra la violencia de género» que obedece a los principios de tolerancia cero, clasifica toda amenaza y toda coacción en la categoría de los delitos y reforma los artículos del código penal relativos a las lesiones ocasionadas por la violencia doméstica la que actualmente ejecuta el Estado español.⁵⁶⁰ A pesar de ello, la cifra se ha llegado a alcanzar a 76 mujeres asesinadas en 2008 y 73 en 2010.⁵⁶¹ De ahí que el Senado haya acordado que el Gobierno la evalúe junto con las comunidades autónomas para mejorar su funcionamiento y adecuarla a la realidad de la sociedad actual. Teniendo en cuenta que los asesinatos por violencia de género en lo que va del año suman 38,4 más que en el mismo periodo de 2013. «Del total de víctimas mortales en 2014, solo 11 habían presentado denuncia por violencia de género. El año pasado, en cambio, solo el 20% de las 54 víctimas había denunciado malos tratos».⁵⁶²

Esta práctica bárbara, como forma de sometimiento del sexo femenino, es tan antigua como el patriarcalismo: «Según el médico forense Lorente, sería la primera forma de agresión utilizada por los seres humanos de forma sistemática para conseguir objetivos no relacionados con las necesidades instintivas como la caza, la defensa personal o la conquista de territorios».⁵⁶³ Luis Bonino, psicoterapeuta especializado en problemáticas masculinas, define esta agresión como:

Toda forma de coacción o imposición ilegítima por la que se intenta mantener la jerarquía impuesta por la cultura sexista, forzando a que la mujer haga lo que no quiere, no haga lo que quiere o se convenza de que lo que fija el varón es lo que se debe hacer. Supone sentirse con derecho a un poder sobre la mujer -abuso de poder- que autoriza a

⁵⁵⁹ ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, Madrid, 2014.
[<http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10>], consulta: 05/07/14.

⁵⁶⁰ «El Senado insta al Gobierno a evaluar la ley de violencia machista», *El País*, (1 de octubre de 2014). [http://politica.elpais.com/politica/2014/10/01/actualidad/1412158028_918226.html], consulta: 08/12/14.

⁵⁶¹ En el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades, *op. cit.*.

⁵⁶² «El Senado insta al Gobierno a evaluar la ley de violencia machista», *op. cit.*

⁵⁶³ Carme Valls Llobet, *Mujeres Invisibles*, Barcelona, Debolsillo, 2006, p. 59.

violar, invadir o transgredir sus límites, con el objetivo de vencer sus resistencias y tener el control, dominio y posesión sobre ella para conservar el poder en la relación y encarrilarla según sus propios intereses y deseos.⁵⁶⁴

La gran traba para impedir esta monstruosidad ha sido que se le ha considerado desde siempre como asunto privado, de ahí su invisibilidad, y no como público. Palizas, vejaciones, humillaciones, represiones,... eran prácticas normales en la convivencia familiar y siguen siéndolo en muchísimos más países, principalmente en los que la Ley ignora este problema social. No obstante en los países conocidos como desarrollados, en los que se penaliza, la violencia de género continúa siendo una práctica habitual como demuestran las numerosas denuncias y muertes de cada año. Es por esta razón que la mortalidad por violencia contra las mujeres se ha incrementado en estos países a raíz que se han hecho visibles las denuncias gracias a los movimientos sociales a favor de los derechos de las mujeres.⁵⁶⁵ Es de esperar, entonces, como observa el estudio de Garnier que:

El primer grito que lanzan las dramaturgas en sus obras, el que más se relaciona con la mujer en tanto que categoría genérica, tañe la violencia doméstica, sea esta física o psicológica; un grito que retransmiten desde hace poco los medios de comunicación españoles, después que las Cortes modificaran, el 28 de diciembre de 2004, la ley sobre la violencia llamada de género.

Además, añade la profesora, «en el contexto de la violencia conyugal, el "héroe trágico" es antes que nada una "heroína" y el monstruo que provoca la amenaza de muerte es masculino y actúa con la complicidad cultural de la sociedad». De esta manera, en el teatro de las dramaturgas españolas contemporáneas en el que la violencia doméstica es un tema

⁵⁶⁴ Luis Bonino, *La violencia masculina en la pareja*, en *Cárcel de amor*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2005.

[https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/La%20violencia%20masculina%20en%20la%20pareja.%20Luis%20Bonino.pdf], consulta: 02/11/13.

⁵⁶⁵

El Centro Reina Sofía para el Estudio de la violencia elaboró un informe con datos del año 2000 que evaluaba los casos de mortalidad por cada millón de mujeres mayores de catorce años. Debe tenerse en cuenta que estos datos solo evalúan muertes por violencia doméstica; los resultados fueron: Rumanía con 21,6 casos por millón de mujeres; Finlandia con 8,6; Noruega con 6,5; Luxemburgo con 5,5; Dinamarca con 5,4; Suecia con 4,5 y España con 2,4. Sin embargo, esta mortalidad se ha doblado en España durante el 2003. España es el país donde muere un mayor porcentaje de mujeres separadas o en proceso de separación. Durante el año 2001, el 67 por ciento de las mujeres que murieron estaban en proceso de separación. En Canadá solo ocurre en un 27 por ciento de los casos, y en Chile en un 17 por ciento. Hay que tener en cuenta que en España no existe una potente red de servicios sociales que dé soporte a las mujeres que inician una separación o presentan una denuncia.

insistente,⁵⁶⁶ «los personajes de mujeres enfrentadas a este monstruo entablan un combate plural».⁵⁶⁷

3.4.1. La última vez

3.4.1.1. *Como si fuera esta noche*

La voz folclórica del bolero, que le sirve a Gracia Morales para titular su obra, aparece en boca de la protagonista cada vez que recibe maltrato de su marido. Exactamente nos dice Mercedes: «A los nueve o diez días, me obligo a creer que ya no va a suceder más...» (p. 465). Esa repetida «última vez», evidencia lo que Mercedes es incapaz de comprender: la imposibilidad de cambio por parte de su agresor, su marido.

Lo más asombroso de esta pieza es que la autora trata el complejo y silenciado tema de las agresiones tanto físicas como psicológicas llevadas a cabo en el hogar, y el espectador/lector no contempla en ningún momento una escena de violencia, ni agresiones, ni gritos..., todo se vive desde el recuerdo. Siguiendo los pasos de las pioneras feministas españolas⁵⁶⁸ «que denunciaban no sólo la crueldad y la agresión masculinas, sino también la legitimación social de la violencia dirigida contra las mujeres»,⁵⁶⁹ Gracia Morales propone una obra centrada sobre esta «violencia contra la mujer por parte de los hombres [que] es la más antigua, la más extendida a lo largo y ancho del planeta, practicada en todas las familias sin distinción de clases sociales».⁵⁷⁰ Y es a través de la voz de Clara que la dramaturga decide denunciar el maltrato que sufre Mercedes:

⁵⁶⁶ Así lo explica en *El cultural* María José Ragué en un artículo titulado «¿De qué habla hoy el teatro?». En él la profesora y crítica señala «la violencia, la memoria, la incomunicación como los tres ejes argumentales que dominan el teatro español actual. Al menos, así lo revela la programación de la XIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante». Muestra que recoge obras de autores consagrados junto a otros que recién empiezan. En cuanto a la violencia, señala distintos tipos. La violencia de género es el tema de *Sentido del deber*, de Ernesto Caballero. «Es la violencia pasional e irracional pero también especialmente la violencia ideológica que se genera sobre la mujer. Lo trató Calderón en *El médico de su honra*, obra en la que se apoya su texto». También es el tema de *Pared*, de Pascual, en donde aparece una violencia «cotidiana, que se acumula y crece. Es el retrato de una víctima que sabe lo que le aguarda pero no sabe cómo evitarlo». Y de la violencia en la infancia se ocupa Angélica Liddell a través de una niña-soldado, Blancanieves, «asistimos al horror de la guerra, la muerte, la violación y el odio». *El cultural*, (10 de noviembre de 2005). [http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=15866], consulta: 17/08/14.

⁵⁶⁷ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 38.

⁵⁶⁸ Lidia Falcón O'Neill, Celia Amorós, Amelia Valcárcel, Alicia Miyares, María Dolors Renau, Rosalía Romero, Francisca Vilches de Frutos, María José Porro Herrera, Almudena Hernando, María Ángeles Hermosilla Álvarez, Asun Bernárdez y muchas otras más.

⁵⁶⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 38.

⁵⁷⁰ Palabras de Lidia Falcón, en John P. Gabriele, *Lidia Falcón: teatro feminista*, Madrid, Fundamentos, 2002, p. 102.

La convivencia es difícil, ya se sabe, realice usted una nueva encuesta y entenderá lo que le digo, el que esté libre de pecado que tire la primera piedra. Y sí, qué se le va a hacer, hay momentos en que se pierden los estribos, no es culpa de nadie, ella comienza a alzar el tono de voz, él le manda callar, ella grita más aún, él arroja una silla al suelo, ella amenaza con marcharse, él pega un puñetazo en la pared, puede ser ella quien le dé la primera bofetada y después se aleje, andando hacia atrás, consciente ahora de que él es el más fuerte, de que empezarán los golpes, de que habrá que meterse debajo de la mesa o correr hacia el baño y echar el cerrojo y esperar a que se agote aporreando la puerta... (p. 463).

Parece que el matrimonio de Mercedes cumple aquello que Ricardo Doménech nombra como el «destino social» que debe asumir tanto hombre como mujer. A pesar del tiempo transcurrido entre las obras de Federico García Lorca y las de la dramaturga, resultan oportunas las siguientes palabras de la madre de *Bodas de sangre*:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notaras infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas (p. 138).

De hecho, el sistema patriarcal ha animado a la violencia de los hombres contra las mujeres haciendo suyo el refrán árabe: «Cuando llegues tu casa, dale una bofetada a tu mujer. Ella ya sabe por qué lo haces». Por tanto, «el agresor cree que actúa de forma legítima para mantener el orden familiar (y el social)»,⁵⁷¹ apunta Valls Llobet en su estudio. Una relación basada, entonces, en la fuerza y el abuso por parte del varón y en la sumisión y la debilidad por parte de la mujer. Tal y como le explica Bernarda a su hija Angustias: «No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos» (p. 251), refiriéndose a su futuro esposo, Pepe el Romano.

Bernarda, educada en la inquisitiva moral patriarcal que le exige «no (meterse) en los corazones» y preocuparse, únicamente, por la «buena fachada y armonía familiar», asume ese destino social sin importarle su destino individual, y termina convirtiéndose en el monstruo, que nos señala Garnier, o si se prefiere, en la carcelaria de sus hijas, adoptando «una postura masculina de mando».⁵⁷² Lo que el dramaturgo nos presenta es un mundo ausente de libertad, «el mundo de Bernarda -que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible».⁵⁷³

⁵⁷¹ Carme Valls Llobet, *Mujeres Invisibles*, op. cit., p. 61.

⁵⁷² Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 74. Y continúa en nota a pie de página: «Frente a la sociedad en que vive, este papel es insostenible. Bernarda necesita por lo tanto falsificar la realidad y crearse por propia voluntad un mundo suyo donde pueda ejercer su dominio, siempre precario e ilusorio; expuesto cada vez más -según se va desarrollando la obra- a la invasión del mundo exterior».

Mercedes, aunque parezca todo lo contrario, también terminará convirtiéndose en su propio monstruo. Pese a todas las muestras de maltrato, como la mayoría de las víctimas de maltrato, sigue pensando que su maltratador pierde el control por culpa de algo, en su caso el alcohol, siendo el marido violento, exculpado. Del mismo modo que algunas protagonistas lorquianas, asume su destino, que no es otro sino el de una mujer sumisa que se autoengaña para poder sobrevivir su destino: «Lo lamenta de verdad, no sabe cómo evitarlo, pero lo va a intentar, y termina llorando, lo va a intentar por mi bien, con todas sus fuerzas, por Clara y Pablo, y lo dice de verdad, yo sé que lo dice de verdad; pero no, él no necesita ayuda, él lo va a lograr solo, y lo dice de verdad..., "de verdad, Mercedes, de verdad..."» (p. 465). Contrariamente a la obra de Paloma Pedrero, por citar otro ejemplo, que también aborda el tema pero presenta a un personaje que reacciona ante su fatalidad, estamos pensando en el personaje de Rosa de *La noche que ilumina* (1995). Pero Mercedes pertenece a esos personajes femeninos que sufren maltrato y se resignan; como le ocurre a María Amparo de *Pared* (2004), de Itziar Pascual. Mercedes, «heroína trágica», «se inscribe, sin lugar a dudas, en la categoría que Ion Omesco denomina como lo "trágico de la no elección"», señala, nuevamente, Garnier. La misericordia que muestra ante el maltratador responde a la educación que recibió de niña. Ella, como muchas otras mujeres educadas en la España dictatorial y católica, es incapaz de rebelarse ante su sufrimiento y termina normalizando la violencia, tal y como aprendió de su propia madre y de su entorno. En consecuencia, aceptándolo, entra en un ciclo destructivo, donde los maltratos cada vez son más frecuentes:

Mañana y pasado no nos dirigiremos la palabra. Luego, durante tres días, sólo nos diremos lo imprescindible... [...] como si fuéramos dos extraños compartiendo el pasillo, el comedor, el dormitorio... [...] Dos noches dormiré en el salón y la tercera dormiremos juntos, muy quietos, cada uno en su filo de la cama, [...] muy quietos, fingiendo estar dormidos. [...] Hasta que una noche los pies se rozan por debajo de las sábanas y la costumbre del sueño nos acerca y me despierto abrazada a él y sé que no es un extraño, que es él, y ya han pasado ocho o diez días y no soporto la frialdad de la casa, el silencio, las miradas llenas de reproches... (p. 465).

Decidida a perdonarle, deja que el tiempo cicatrice la herida, una vez más, refugiándose en sus quehaceres: la costura, la limpieza de la casa, la compra, los niños....⁵⁷⁴

John Crispin, «La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana», p. 178. Ricardo Doménech, 1985, pp. 171-175, en *Ibid.*, pp. 74 y 75.

⁵⁷³ Doménech, «La casa de Bernarda Alba», *PA*, (febrero 1964), 50, p. 14.

⁵⁷⁴ Gabriela Cordone reflexiona sobre el cuerpo maltratado y su relación con el espacio a partir de la obra *Pared* y resulta relevante para nuestra protagonista las palabras de la crítica: «El cuerpo colonizado de Amparo, incluso *cosificado*, busca refugio en los quehaceres, confundirse en su movimiento, pasar desapercibida, fusionarse a los objetos de casa, busca "descorporizarse" para no ser objeto de la agresión»,

La trampa en la que está metida Mercedes se podría comparar al enganche que producen las sustancias tóxicas, tales como las drogas y el alcohol: «Y me lo digo así, en voz alta, «¡no va a suceder más!», para hacerme más fuerte, para convencerme, «¡confía en él!» y aprendo a quererle de nuevo y a abrazarme a él por las noches» (p. 466), nos explica Mercedes. Lo significativo es comprender quién es realmente el monstruo de Mercedes, si su marido o ella misma, al asumir su destino y querer callar lo que es imposible callar. Más allá de lo que representa su marido, Mercedes debe, en efecto, enfrentarse a una coacción aún mayor, pero más sutil: la de su piedad, la de su pasión materna hacia este hombre. Se nos muestra un personaje condenado a luchar contra el monstruo que alberga en su interior, concretamente su amor en tanto que cobardía.⁵⁷⁵ Por su parte, Fernando siempre le promete que será la «última vez» y siempre le vuelve a fallar y ella se obliga a amarlo, a confiar en él y a perdonarlo cuando en el fondo lo que quiere es salir corriendo. Pero es incapaz, su miedo es más fuerte, por eso opta por silenciar su dolor y el de sus hijos:

Una sabe que pasa... Que ha pasado otras veces, que seguirá pasando. Mientras es posible, toda la familia acuerda tácitamente guardarlo escondido, la ropa sucia no se lava en la calle, se lava en la casa de uno, o se la deja bien metida en el fondo de los cajones, escondida detrás de falsas sonrisas que regalar a las vecinas, al panadero, a los amigos de los hijos cuando un día son invitados a almorzar (p. 463).

Al omitir su tragedia, obliga a sus hijos a hacerlo también y así aprenden a familiarizarse con esa situación inhumana. Esto explica que «Clara describ[a], de manera casi incidental, el ademán mortal del asesino que es su propio padre»,⁵⁷⁶ acierta Garnier. Asumiendo del mismo modo el rol aprendido de su madre, de sumisa y silenciada:

«Yo les escuchaba acurrucada en la cama queriendo dormirme pronto para que fuera ya el día siguiente», continúa Clara: «Hasta que una noche, un veinticinco de julio u otra fecha cualquiera, puede ocurrir que la discusión llegue más lejos y que en la décima de segundo que unas tijeras tardan en hundirse en la carne, el cuerpo de la mujer haya quedado en el suelo, muy quieto mientras la sangre corre a borbotones...» (p. 463).

Cuando lo normal sería acusar a su padre de asesino. Sin embargo, ella lo exculpa, enfatizando los momentos buenos de su padre; como su madre, y así, ambas, disfrazan su

aunque lo único que logra con ello es "hundir[se] en el círculo infernal del menosprecio"». «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en *Pared*, de Itziar Pascual», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, p. 9. [<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/pared/Cordone.pdf>], consulta: 02/09/14.

⁵⁷⁵ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., pp. 41 y 42.

⁵⁷⁶ *Ibíd.*, p. 40.

realidad. En efecto, estamos ante personajes prisioneros de una sociedad que les impide su libertad. A pesar de situarse en una España democrática, Morales nos habla de un tema que continúa siendo tabú. Además de plantearnos un asunto social, la dramaturga nos muestra otro existencial, la identidad de una mujer sujeta a un espacio represivo, violento y carcelario: su propia casa.⁵⁷⁷ Así bien, poca diferencia encontramos entre estas mujeres y las protagonistas lorquianas.

Según Garnier *Como si fuera esta noche*: «Da cuenta de la dificultad de las propias mujeres por sustraerse al esquema de la violencia conyugal padecida. Se trata, en definitiva, de hacer evidentes las contradicciones de la realidad pero también, y sobre todo, las del pensamiento, sea esta política, filosófica o existencial».⁵⁷⁸ Y en consecuencia, trabaja la dimensión socio-política de la violencia doméstica como uno de los muchos problemas de las sociedades demócratas que todavía no hemos solucionado. O en palabras de Itziar Pascual, en relación con su obra *Pared*:

Una fuerza dedicada a resistir, no a cambiar. ¿Por qué? Para mí esa es una de las grandes preguntas. Y las respuestas no incluyen solamente la esfera privada e íntima. Sin una lectura social y política del problema del maltrato, si no reconocemos en él las consecuencias de un déficit democrático, convertiremos a las mujeres maltratadas en unas personas de inferior capacidad, que no han sido capaces de resolver sus problemas personales.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Cuestión central de la obra *Pared*, de Itziar Pascual:

Donde sus protagonistas, una sufre violencia de su marido y su hijo y la otra, su vecina, la soporta, viven su incapacidad de actuar. María Amparo, la primera, soporta y convive con «el enemigo (que está) en casa»; Mujer, la segunda, «testigo forzado», no sabe cómo reaccionar: «Me importaba mucho no depositar una superioridad moral en Mujer, que implicara afrontar con total facilidad y sin problemas esta cuestión. Sería teatralmente retórico y poco interesante. Y porque si la sociedad española manejara sin ningún problema el maltrato, no sería una asignatura pendiente de la democracia.

Palabras de Itziar Pascual. Emmanuelle Garnier, «Les voix du silence dans Le mur de Itziar Pascual» (en collaboration avec Itziar Pascual), in *La folie au théâtre, sous la direction de Maurice Abiteboul*, Avignon, Université d'Avignon, 2007, p. 73, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 47. Y añade la profesora e investigadora, Emmanuelle Garnier:

Frente a la pared, cada una de las mujeres se encuentra como delante de un espejo reflector, y emprende un análisis de su propia conciencia, una autoreflexión. Lejos de la mentira social, aquellas mujeres, absolutamente distintas, hacen la misma constatación de una carencia de identidad. Y si bien el silencio social que no logran superar las encierra en sus espacios respectivos, detrás de la pared, gritan -de forma interior- su ira; derraman en los tabiques que les encierran un flujo de palabras rebeldes, acusando a la vez la violencia moral que impone la sociedad y su propia incapacidad para liberarse de todas las paredes encerradoras.

«Pared, la escritura medianera», *Primer Acto*, 306, (2004), p. 23.

⁵⁷⁸ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 244.

⁵⁷⁹ Itziar Pascual, «Las voces del silencio en *Pared*, de Itziar Pascual», op. cit., p. 70.

Wendy-Llyn Zaza nos advierte de que: «Cuando las dramaturgas escriben sobre mujeres, su profunda revisión de lo que conlleva el "ser mujer" es, ante todo y sin excepción, una apelación en contra de la injusta política de exclusión efectuada por una religión, historia y sociedad masculinas».⁵⁸⁰ De esta manera, es comprensible que la hija, una vez ha revivido la muerte de su madre, cierra la historia pronunciado cínicamente las siguientes palabras: «Es entonces cuando la prensa se conmueve ante "este nuevo caso de violencia doméstica"», mientras coge «un montón de periódicos que hay sobre una mesa», «las tijeras de costura de su madre», recorta noticias relacionadas con violencia doméstica y las va pegando sobre la pizarra. Evidenciando la falta de compromiso por parte de los medios de comunicación y de las personas: «Y los vecinos contestan: "No señor, nosotros no sabíamos nada, él era un hombre muy trabajador, muy tranquilo"» (p. 464). La cantidad de noticias relacionadas con el tema y la actitud de los vecinos ayudan a Clara a denunciar la indiferencia social, y por lo tanto política, del maltrato hacia las mujeres. Morales, de este modo, saca a la luz el hecho de que todos somos cómplices de este crimen y se suma, así, a la conclusión a la que han llegado otras compañeras de profesión que han dedicado su trabajo, también, al maltrato doméstico.⁵⁸¹

Lo verdaderamente extraordinario de la historia que nos cuenta Morales, opina Pascual: «Es que no pretende ni adoctrinar ni establecer cánones morales».⁵⁸² Coincidiendo con Carole Egger, que observa cómo Morales se abstiene de condenar moralmente la historia de Mercedes y de muchas familias comunes, tal y como señala Clara: «De vez en cuando se

⁵⁸⁰ Wendy-Llyn Zaza, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, op. cit., p. 162.

⁵⁸¹ Como es el caso de Itziar Pascual que ataca a la Real Academia Española de la siguiente forma por no atender gramaticalmente al maltrato:

MUJER: [...] que me da rabia que el Diccionario de mi Lengua. Sí, la Academia, ya sabe, los más sabios. No acepten el término violencia de género. Dicen que es inadecuado, han hecho un informe. Dicen que debe decirse violencia doméstica. Pero si buscas doméstica en el diccionario sale animal de compañía o chacha. No sale misóginos, ni machistas, ni patriarcado. No sale que la democracia sin parida no es democracia. No sale que tenemos políticos en la fundación pública que se callan si los maltratadores son en el partido.

Pascual, *Pared/Le mur*, introducción de Agnès Surbezy, traducción de Emmanuelle Garnier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 66. Otro ejemplo lo encontramos en la obra *Aurora De Gollada*, de Beth Escudé:

MART: -«Violència de gènere». Santa ignorància. No es diu violència de gènere, reina. (Silenci). Per no saber, no saps ni de què ets víctima. Molt de feminisme, molta informació sobre com fer denúncies, però no saps ni expressar-te amb propietat. I tu volies ser mestra? En el nostre idioma, les persones no tenen gènere, tenen sexe. El terme gènere en el nostre idioma només és aplicable al gènere gramatical. Una mica més de respecte per la gramàtica, siusplau!

Escudé, *Aurora De Gollada*, Barcelona, Proa, 2006, p. 63.

⁵⁸² Pascual, «Un relato necesario», op. cit., pp. 141-142.

le veía bebido... Pero como todos alguna vez, ¿no?» (p. 464). Morales, «se contenta con constatar el inexorable encadenamiento de los hechos y de las circunstancias que acarrearán hacia una irremediable desdicha»⁵⁸³ y nos da la libertad de reflexionar y sacar nuestras propias conclusiones: ¿Quién es el verdugo?, ¿Quién es la víctima?, ¿Cómo actúan las leyes ante estos casos? ¿Y los ciudadanos?... Son muchos los planteamientos que surgen tras la obra pero sobre todo, volviendo a Pascual: ¿Por qué?; ¿Por qué a la mujer se la sigue maltratando y asesinado en el siglo XXI?, ¿Por qué no se nos educa en igualdad de derechos? y, sobre todo, ¿Por qué seguimos sin exterminar con esta tragedia?

Ese no saber reaccionar también es la cuestión central de la obra *Pared* y aunque no pertenezca a nuestro estudio, creemos necesario incluir la cuestión que plantea la dramaturga madrileña a continuación:

[E]n *Pared* se alude a las causas. Una cultura patriarcal, sexista y no paritaria, procedente de la generación anterior y aceptada acríticamente. Una generación joven que no sale de la casa de los padres, o que lo hace demasiado tarde, a golpe de contratos basura, empleo precario e inestable. La irrupción de las drogas de diseño: el sueño del poder omnipotente, al alcance de todos. La devaluación simbólica de la esposa, primero y de la madre después. Un déficit del estado del bienestar en apoyos sociales, que acaba siendo depositado en las espaldas de las mujeres (mujeres cuidadoras, trabajadoras y amas de casa a la vez.) El doble rasero con el que se concibe lo público y lo privado: la omnipresencia de la prensa rosa y la concepción del maltrato como un problema personal... No negaré la responsabilidad de las mujeres en sus procesos y vidas, pero tampoco negaré las responsabilidades de otros agentes sociales (medios de comunicación, Estado, judicatura, administraciones locales y autonómicas, la enseñanza...) en esta situación. [...] No tengo soluciones, pero creo que el teatro, como las mujeres, tiene responsabilidades.⁵⁸⁴

Responsabilidades que también recaen en los hijos de Mercedes, Clara y Pablo. Morales al saltar en el tiempo consigue que el público sea consciente que después de la tragedia, la relación entre los hijos y su padre continúan, de alguna manera: «Ha envejecido muy rápido, ¿sabes? En este último año nos hemos vistos dos veces, y a mí me parecía que se

⁵⁸³ Carole Egger, «Introducción», *Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 21.

⁵⁸⁴ Garnier, «Las voces del silencio en *Pared* de Itziar Pascual», pp. 88 y 81. A propósito, Garnier nos recuerda y nos hace reflexionar, en una nota a pie de página:

En 1946, la ONU creó la Comisión de la Condición Social y Jurídica de la Mujer. Sus primeros campos de lucha fueron jurídicos, con el fin de proteger los derechos fundamentales de las mujeres en el mundo. Una vez franqueada esta etapa, a partir de los años 60, la Comisión se centró en el papel de las mujeres en el desarrollo económico y social. ¿Sería tan utópico imaginar que llegará un tiempo en que esta omisión se auto-disolverá porque la «condición de la mujer» ya no tendrá por qué distinguirse de la condición humana?

iba desgastando, minuto a minuto» [...] Mañana voy a llamarle... Hace mucho que no hablamos...» (p. 469), le informa Clara a su madre. Pero, sobre todo, una vez muerta Mercedes, nos percatamos que la tragedia continúa en la soledad que tienen que soportar sus hijos, perseguidos por un escándalo en el que participamos todos.

3.4.2. Hijos de la violencia

3.4.2.1. *Selección natural*

Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B. ¿Alguna duda hasta ahora? Bien. Para aprender con garantía el oficio de torturador (p. 485).

Nadie pensaría que las anteriores palabras las pronuncia una madre y son dirigidas a su hija. Se trata de Lynndie, la madre de Jessica, la protagonista de la segunda parte de *Selección natural*, y le sirven para instruir a su hija en el oficio de torturador, aunque resulte contradictorio sólo el hecho de pensarlo. Y esa contradicción nace de la violencia que se ejerce dentro del ámbito familiar, «aquél que desde el punto de vista histórico y cultural se nos presenta como núcleo indiscutible en el que cristalizar nuestras expectativas de felicidad y en el cual deben germinar y desarrollarse los sentimientos del amor, el afecto y el respeto mutuo», en palabras del psiquiatra e investigador Rojas Marcos.⁵⁸⁵ Todo lo contrario al ambiente amenazante que se respira en *Control room* o *Marcas para un itinerario*:

MADRE.— Mi hija abortará a su hija. [...]

ABUELA.— ¿Y si no te obedece qué? ¿Y si decide tener a su hija qué vas a hacer? No puedes hacer nada. Sobre la vida de tu hija no mandas. Ya no decides sobre ella.

MADRE.— Mi hija no tendrá a su hija. No la tendrá... Si no, la mato (p. 480).

Para que haya maltrato deben existir dos realidades, que podríamos llamar «A» y «B», repitiendo la lección de Lynndie. «A» se sitúa en una posición aventajada y «B» en una desventajada. De esa desigualdad nace la violencia, puesto que entre iguales no se da el abuso. «A», la parte poderosa, domina la relación y sitúa a «B», la parte débil, en un sentimiento vulnerable, indefenso y totalmente inseguro:

⁵⁸⁵ Luis Rojas Marcos, *Las semillas de la violencia*, Espasa Calpe, Premio Ensayo, Madrid, 1995, p. 11.

LYNNDIE.— ¿Cuál es nuestro objetivo principal? (Pausa.) [...] Te estoy haciendo una pregunta.

JESSICA.— ¿Nuestro... objetivo...?

LYNNDIE.— Pero Jessica, si te lo he dicho hace un rato. Lo voy a volver a repetir, pero esta vez haz el favor de apuntarlo.

JESSICA.— No me escribe el bolígrafo.

LYNNDIE.— Vaya por Dios. Esto sí que es un problema. (LYNNDIE coge a JESSICA de los pelos y la sienta en una silla de tortura.) (p. 485 y 486).

Nos advierte Pérez del Campo Noriega: «Mientras sigamos acomodados al estatuto establecido de "dominio masculino-supeditación de la mujer" como base estructural de nuestra sociedad, y mientras esta imagen no se elimine de la mentalidad general»,⁵⁸⁶ nos resultará natural que la violencia recaiga sobre la mujer, considerada subordinada al hombre, o sobre cualquier colectivo marginado, ya sea por aspectos raciales, culturales, económicos, etc., dentro de una jerarquía de poder marcada por hombres con ciertas características consideradas superiores, pues ellos se han ocupado de establecer la frontera.

El psicólogo clínico Javier Madina considera que «la violencia supone, en muchos casos, un intento desesperado por recuperar el control perdido en el único ámbito donde realmente puede el hombre demostrar con impunidad su superioridad, es decir, en su propio hogar». Es más, «el hombre en su condición de tal ha recibido de esta sociedad un mensaje básico que más o menos viene a decir: ser hombre es algo importante»,⁵⁸⁷ así que demuestra esa importancia a través de su papel como *pater familias*.

El control y el poder son las fuerzas principales que alimentan la violencia doméstica y así ha sido siempre desde tiempos inmemoriales, nos lo advierten las dramaturgas españolas contemporáneas a través de sus escritos, como, también, lo hace el teatro de Federico García Lorca que refleja a la perfección esa sociedad patriarcal con sus represiones que vamos desmantelando. Es necesario volver a Lorca y a su obra para comprender el comportamiento de estas madres. El personaje de Yerma lo describe así: «Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones» (p. 77), en cambio a las mujeres sólo les queda el cuidado de los otros y de la casa. Recordemos a la Madre de *Bodas de sangre* dice: «Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás» (p. 112). Asimismo Bernarda declara: «Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón» (p. 158). Esa función social bien distinta para ambos se desarrolla en espacios bien separados, el afuera pertenece al hombre y el adentro a la mujer. Bernarda se encarga de marcar esa frontera desde el inicio: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento

⁵⁸⁶ Pérez del Campo Noriega, *Una cuestión incomprensible. El maltrato a la mujer, op. cit.*, p. 83.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 85.

de la calle! Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo» (p. 158). Así lo explica Doménech:

A través de la figura de Bernarda, García Lorca trastrueca un arquetipo que, desde la Restauración, venía siendo habitual -y fundamental- en nuestro teatro: el de la madre española. Echegaray y Benavente -de este último, recuérdese precisamente *La malquerida*- habían coincidido en extender y afianzar desde la escena la visión conservadora de la madre, visión consistente en hacer de ella, de su alienación, la base de la institución familiar. En su profundo replanteamiento, Lorca descubre lo que hay de verdad tras aquella edulcorada imagen. Y llega hasta el final, poniendo de relieve cómo estas madres tan feroces defienden y perpetúan la familia patriarcal son también, aunque no lo sepan, sus primeras víctimas. Ni Galdós ni Valle-Inclán habían ido tan lejos. Por otra parte, a esta conflictiva relación padres-hijos se suma, como una derivación tal vez inevitable, la no menos conflictiva relación entre hermanos, como podemos apreciar en la que establecen las cinco hijas de Bernarda entre sí. La perpetuación de la institución familiar así entendida responde, en último término, a la perpetuación de la sociedad en su estructura clasista. El «clasismo» de Bernarda es también uno de los rasgos más salientes. «Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias», dice, a poco de entrar por primera vez en escena. Y sobre todo, recuérdese su intervención estorbando el posible matrimonio de Martirio con Enrique Humanes, que explica así: «¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue su gañán».⁵⁸⁸

Así es como podemos justificar y entender cómo se comportan las madres de *Selección natural*, apoyadas en relaciones de fuerza, donde la edad adulta (Ana-Madre) es sinónimo de superioridad, mientras que la juventud (Ana-Hija) y la vejez (Ana-Abuela) de inferioridad. Sin embargo, Ana-Madre no logra su propósito ni con una ni con la otra, de ahí su insistencia patética llegando al final: «Tú te quedas. Y tú te callas» (p. 484), pronunciada en dos ocasiones y dirigida a su hija y a su madre. El final ya lo conocemos, ni se queda la hija, ni se calla la madre.

Pero, sobre todo, la enorme violencia que genera la sociedad que refleja la obra se ve claramente cuando Ana-Madre manifiesta a Ana-Abuela su intención de acabar con la vida de la hija que se está gestando en Ana y con su propia hija, si es necesario: «Mi hija no tendrá a su hija. No la tendrá... Si no, la mato. [...] La mataré. Como tenga a esa niña la mato. Mato a las dos» (p. 480). Es como si reviviéramos la escena final de *La casa de Bernarda Alba*: «¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta?» (p. 276), pronuncia Bernarda al descubrir el romance entre Adela y Pepe. Marcela Lagarde comprende que: «Una mujer que traiciona a otra mujer se está traicionando a sí misma, está traicionando una parte de sí, esa parte que la hace

⁵⁸⁸ *Ídem*. Y añade a continuación una muy oportuna nota a pie de página que queremos añadir: «Gonzalo Torrente Ballester ha visto en la obra el reflejo de la España tradicional: las relaciones de clase, el verdadero lugar de la religión, el rol del hombre y de la mujer, conceptos clave como ser y parecer, ser más y ser menos, dar -y no dar- que hablar, etc.». *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, pp. 111-126.

partícipe de un género subordinado y en desventaja desde hace miles de años».⁵⁸⁹ Y en la casa de Bernarda no tan sólo es la madre que traiciona a sus hijas, sino las mismas hermanas se traicionan las unas a las otras, como vamos viendo. Esto se debe a que la violencia engendra violencia, regresando al estudio de Pérez del Campo:

Aprendida su experiencia de vida desde la niñez en la dinámica violenta, le será sumamente costoso desprenderse de tales condicionamientos [...] sin que expresamente se lo proponga, llevará consigo el foco de violencia pronto a estallar. Creará un nuevo campo de violencia, y así indefinidamente. Círculo cerrado en una interminable espiral de violencia.⁵⁹⁰

Ana-Hija y Jessica son, como las hijas de Bernarda, hijas de la violencia y, a pesar de intentar separarse de sus ascendientes, es imposible que lo consigan. Sin embargo, Ana-Hija empeñada dice: «Yo no quiero ser como tú. Aunque me llame igual que tú. Igual que mi madre. Aunque seamos mujeres. Aunque tengamos la misma sangre. La misma sangre. La misma carne. [...] Aunque lo tengamos todo igual, yo seré distinta» (p. 474). Varias son las secuelas que por lo general se observan en los niños y niñas provenientes de familias violentas: disminución de la autoestima; el temor constante que por causa de la violencia desencadena en los hijos su propensión a la introversión, con alto grado de ansiedad, nerviosismo y labilidad psíquica; incapacidad extrema para mantener la atención; trastornos del lenguaje, alteración en la articulación de las palabras (dislalia), perturbación de la lectura (dislexia) y alteraciones en la escritura (disgrafía); manifestaciones de agresividad sin causa inmediata que las provoquen que dirigen indiscriminadamente contra todo su entorno, por ejemplo, rompiendo los objetos a su alcance y hostigando a las personas que les rodean, e incluso volviendo la agresión contra sí mismos, se golpean contra las paredes, se tiran persistentemente del pelo o se muerden, etc.⁵⁹¹ Actitudes, muchas de ellas, fáciles de detectar en el personaje de Ana-Hija: «Si pudiera borraría la cara de los hombres y las mujeres que han pasado por mi vida. Si pudiera borraría la cara de mi madre. Si pudiera borraría la cara de mi abuela» (p. 473), expresa obsesivamente nada más iniciarse el drama. O en el personaje de Jessica, como ya hemos demostrado en más de una ocasión.

Pero quizá de todas los traumas que desencadena la violencia doméstica en estos dos personajes, es Ana-Hija la que sufre un mayor trastorno con ese intento de ir contra natura, impidiendo que se cumpla la misma enfermedad que padecen las mujeres de su familia. Para

⁵⁸⁹ Lagarde, *Para mis socias de la vida*, op. cit., p. 473.

⁵⁹⁰ Pérez del Campo Noriega, *Una cuestión incomprensible. El maltrato a la mujer*, op. cit., p. 190.

⁵⁹¹ *Ibíd.*, p. 211.

ello lastimará su cuerpo recurriendo al aborto, automaltratándose y reproduciendo la cadena de maltrato de la que cree huir:

Sé que estás ahí dentro. Estás y no estás a la vez. Noto tu cuerpo extraño. Tú cuerpo extraño en mi cuerpo extraño. Te revuelves. Te agitas. Me quieres quitar espacio. El aire que cojo es aire para ti. En mí no hay sitio para las dos. Es la primera vez que no siento amor por un extraño. No sé quién eres. No quiero saber quién eres. (Oscuro.) [...] Lo que más me cansa es hablar. El hombre dice que la operación dura veinte minutos. (Oscuro.) [...] Palabras que escucho mientras siento el efecto de la anestesia: tubo, cuello, dilatación, útero, aspirador, cuchara, aspirador, aspirador... Luego nada. Nada de nada. Toda esta historia me cansa. (Oscuro.) [...] Sueño con mi madre. Sueño que salgo del vientre de mi madre. Sueño que le digo a mi madre: lo peor que te ha pasado en el mundo es ser madre. (Oscuro.) [...] Despierto. Tengo la sensación de haber sido madre sin ser madre. Abro lo ojos. ¿Queda algo vivo dentro de mí? Miro por la ventana de la habitación. Lo primero que veo son los tejados, las antenas... (pp. 482 y 483).

El trato que recibe el feto, «un extraño» para Ana-Hija, se suma a esa cadena de trato que descalifica, desvaloriza, agrede al otro... y de la que forma parte la protagonista, abusando del poder, como ha sido educada: «Una niña. ¿Qué se esperaba esa infeliz? Ninguna mujer de esta familia ha tenido jamás un varón. ¿Qué se pensaba? ¿Que ella era diferente? [...] Mi hija abortará a su hija. Yo no la he educado para que sea madre. Lo sabe perfectamente» (p. 480). Pronuncia encolerizada Ana-Madre ya que ella no la ha educado bajo el cuidado sino bajo los parámetros del patriarcalismo y de la misoginia que es funcional al machismo, al androcentrismo y al sexismo. Termino con Lagarde: «Pero la más dramática de todas las expresiones misóginas es la misoginia de cada mujer hacia sí misma que forma parte de nuestra propia identidad de género y está ligada a la autoestima. A mayor misoginia, menor autoestima».⁵⁹²

3.4.3. El abuso infantil

3.4.3.1. *El matrimonio Palavrakis*

A lo largo de su producción artística, Angélica Liddell vuelve sobre un mismo tema, un trama infantil difícil de olvidar, el abuso infantil. En *Confesión N° 3* la dramaturga nos explica un abuso que sufrió a los diez años y que había silenciado durante todo este tiempo. Lo cuenta mejor Liddell a continuación, a propósito de la propuesta que en 2005 le hizo el departamento de audiovisuales del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía para participar en un proyecto interdisciplinario como reacción al problema de la violencia de

⁵⁹² Lagarde, *Para mis socias de la vida, op. cit.*, p. 139.

género, bajo el título de *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*, que ya hemos mencionado anteriormente. El trece de abril del 2005 la dramaturga participó con esta acción:

A partir de una experiencia personal (un abuso aparentemente insignificante, menor) se aborda el tema del abuso infantil, es decir, nos remontamos hasta el origen cotidiano, rutinario y tabú, que a menudo desemboca en violación y muerte. El sexo determina desgraciadamente un miedo más, como consecuencia de una forma de violencia que atañe casi exclusivamente al sexo femenino, y que en numerosos casos concluye en muerte. Es un miedo de nacimiento, podríamos decir que es algo así como una marca, un privilegio inverso, como si las niñas naciéramos con una letra escarlata pendiendo del vientre, un estigma que nos introduce en la ruleta rusa de las alimañas bárbaras. El recuerdo invade el espacio real, ese espacio donde los asistentes a la confesión deberán enfrentarse a sus propios recuerdos o a sus propios deseos. El espectador deberá enfrentarse a su propio lenguaje vejatorio, a su propia rutina enferma, a sus propios deseos inconfesables. Generalmente, el abuso es siempre tratado como un suceso ajeno a nuestro entorno, un suceso infrecuente, pero nunca como el síntoma de una interpretación errónea del género femenino, el síntoma de una sociedad enferma, que repite una y otra vez sus lacras. En el lugar de la confesión se unen dos espacios antagónicos, el dormitorio y la cuadra, es decir, el espacio de la protección y el espacio del ultraje, de modo que el caballo invade el lugar de los sueños infantiles convirtiéndose en pesadilla. Asistimos al fantasma de la vergüenza.⁵⁹³

Repite el tema en el segundo monólogo que construye *La desobediencia, hágase en mi vientre*, titulado del mismo modo que la popular canción infantil: *Yo no soy bonita*,⁵⁹⁴ en el que relaciona la violencia hacia las niñas con la violencia hacia los animales: «Primero abusas de mí y luego estrangulas a un animal en el bosque» (p. 20). En *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, y en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* como en algunos de los poemas de *Los deseos en Amherst* vuelve a ocuparse de esta temática.

La intención de Angélica es hacernos ver que ser niña es una condena en esta sociedad perversa, y, sobre todo, ser niña bonita, como si de un castigo se tratase. Por eso se pide no ser bonita en la canción de barquero, porque serlo es estar expuesta al dolor. Por eso la bella Blancanieves de Liddell decide deformar su rostro y se preguntará y nos preguntará:

⁵⁹³ *Cárcel de amor relatos culturales sobre la violencia de género. op. cit.*

⁵⁹⁴

Las niñas estamos para eso, barquero.
Para el dominio, para el abuso, para el poder.
Conejito, agujerito, pescadito, cariñito, mierdecita, guarra, maldita, zorra.
[...] Un abuso menor, pequeño.
De esos que pasan por alto.
Ese tipo de abusos intrascendentes que las niñas padecen en silencio.
Sólo por ser niñas.

Liddell, *La desobediencia, hágase en mi vientre, Madrid, Pliegos de teatro y Danza*, 2008, p. 19.

«¿Cómo puedo seguir siendo la misma con este dolor?». ⁵⁹⁵ Le pregunta a nuestro mundo «mísero, dominado por la guerra, como si la civilización estuviera condenada a la peste por desconocer la respuesta». ⁵⁹⁶ Estas creaciones no son las únicas que tratan el tema, *El matrimonio Palavrakis* también lo hace.

Le dice Mateo a la «colegiala sin escrúpulos que le entrega sus braguitas usadas» (p. 7): «Nunca tengas hijos» (p. 8) y, sin embargo, termina teniendo a la bella Chloé junto a su esposa, Elsa, que tanto ha insistido en tener hijos: «¡Quiero que mis hijos sean tan hermosos como los rascacielos de Nueva York!» (p. 12). Ella también ha sido maltratada en su infancia, como su marido, y carga con un pasado oscuro, lleno de perros ahorcados: «En aquel pueblo les retorcían el cuello a los gatos, pegaban a las mujeres y ahorcaban a los galgos, pero mi padre ahorcaba a todos los perros». Acostumbrada al miedo desde la infancia, principalmente a la figura de su padre, al que es incapaz de encararse, ⁵⁹⁷ se convierte en una mujer sumisa, cómplice del mal y termina tolerando los abusos de su propia hija:

ELSA: Si tuviera otro hijo me lo llevaría lejos de ti. Lejos de ti.

MATEO: ¿Por qué?

ELSA: (Silencio)

MATEO: ¿Por qué? (p. 39).

El nacimiento de Chloé les injertó «un pánico atroz a la muerte», nos explica la Narradora. «Habían sido tan desgraciados en su niñez que para cuidar perfectamente de su hijita compraron montañas y montañas de manuales de educación». Y a continuación aparece toda una lista de posibles temores relacionados con la crianza de un bebé, como por ejemplo, dormir o no con los padres, decirles siempre la verdad, dejarles llorar, que coman dulces, ... Y en un momento dado, de gran importancia, teniendo en cuenta que Chloé muere asesinada por su padre, la acotación nos indica que leen en las bolsas de supermercado lo siguiente: «Esta bolsa no es juguete, para evitar riesgos de asfixia impida que los bebés y los niños

⁵⁹⁵ Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai, 2008, p. 42.

⁵⁹⁶ Liddell, *Y como no se pudo... Blancanieves, Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai, 2008, p. 39.

⁵⁹⁷ Para la autora la obediencia es un acto de miedo, de cobardía y, en consecuencia, de protección. Nos nos han educado con miedo para evitar nuestra rebeldía, nuestra lucha y nuestro enfrentamiento a la norma impuesta por el poder. En *Lesiones incompatibles con la vida*, se ocupa de ello, enfrentándose a unos parámetros impuestos e incuestionables. Al mismo tiempo que nos recuerda las acciones de desobediencia de Adán y Eva como el primer acto de desobediencia de la humanidad y de personajes mitológico como Antígona; o, la figura de Prometeo. Que actúan según sus propios principios, obedeciendo sus leyes, antes de obedecer unas leyes en las que no creen.

jueguen con ella». Y Mateo pronuncia, leyendo el impreso de una bolsa: «De usted depende que su hijo sea una víctima» (p. 28).

Chloé crece y los temores no desaparecen todo lo contrario aumentan a pasos agigantados. Nadie mejor que el personaje de Mateo para confirmar lo que trata de denunciar la dramaturga:

¿Y quién sabe cómo aparece nuestra hija en los sueños de esos pervertidos? ¿Cómo la imaginan? ¿Con qué camisones la visten? ¿O la desnudan? [...] No me fío. Los denunciaría a todos por sus sueños repugnantes. Cerdos, cerdos. Hay que cambiarla de ventana. Mejor aún, hay que meter a la niña en una habitación sin ventana (p. 45).

Fijémonos como Mateo pide una habitación sin ventana que «por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza».⁵⁹⁸ Lo más paradójico de sus palabras es que lo están describiendo a él mismo. Ciertamente: «no hay en [él] ni un gramo de bondad» (p. 15), El mal existe en él y en nosotros y somos incapaces de escapar de él.

La obra es una metáfora de cómo el matrimonio intenta cuidar a la niña lo mejor posible, controlando cualquier tipo de amenaza. Pero cualquier intento de control es en vano pues ellos son el verdadero peligro para su hija. Nos lo explica la Narradora:

Habían alcanzado la mitad del trayecto cuando les sorprendió un corte en la carretera. Tenían frente a ellos una palabra enorme: PELIGRO. [...] Daba la casualidad de que en aquel tramo de carretera fue donde hacía algunos años habían descubierto el cadáver de su hijita, degollada, la cabeza separada del cuerpo, el cráneo partido, la boca y la vagina llena de tierra y cincuenta puñaladas en el tronco. El cuerpo de la niña parecía una rosa podrida, o una tarta de frambuesas (p. 44).

Una vez en casa, «la señora Palavrakis se metió en la ducha para llorar un rato y cuando salió encontró un amasijo de vísceras sobre la alfombra. Mateo había acuchillado al perro hasta triturarlo». Y pronunció las siguientes palabras:

Todos nacemos más o menos culpables, más o menos crueles o malvados. No existe mayor cantidad de maldad en mí que en el resto de los hombres. Todo ser desea la muerte de otro ser en algún momento de sus vidas y siembra de cadáveres sus peores sueños. [...] Llegará el día en que los hombres se degüellen los unos a los otros por puro asco de sí mismos. No se puede ser feliz a todas horas. Pero sí podemos ser desgraciados a todas horas. Elsa, he pecado, haz conmigo lo que quieras. Llevo dentro mucho dolor (pp. 50 y 51).

⁵⁹⁸ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 462.

Todavía no lo sabemos pero ya podemos intuir que el pecado al que se refiere el protagonista es el hecho de haber violado y, luego, asesinado a su propia hija, de ahí esa necesidad que siente de reconocerse y reconocer monstruosa a la humanidad. Es a través de la explicación posterior de Elsa que resolvemos nuestra sospecha: «Chloé tenía siete años y era preciosa». Y como «las niñas hermosas siempre llevan una manada de lobos a sus espaldas,⁵⁹⁹ [...] nadie corre más peligro que las niñas hermosas, nadie lleva más sombras tras la nuca. Las niñas hermosas, allá donde van son acompañadas por el horror» (p. 44). Mateo, su padre, resulta ser el lobo que devora a su propia hija. De esta manera el personaje desmantela el código moral que separa el bien del mal. Confundiendo los verdugos y las víctimas, Mateo confiesa el origen de tanto dolor: «Yo también lo odiaba. A mi padre. Lo odiaba tanto como tú al tuyo. Y salía corriendo a robar chokolatinas, pasteles, caramelos, y me hinchaba hasta reventar. Gracias a lo dulce fui capaz de sobrevivir» (p. 8). Obsesión por los dulces que luego repetirá con su hija: «Tienes que dejarle caramelos. Siempre tiene que haber caramelos. Caramelos, muchos caramelos. De fresa, de limón, de naranja, de piña [...] Hay que comprar, hay que comprar caramelos. ¿Le has comprado caramelos?» (p. 47). Como si el dulce, el azúcar, saciara las ansias de amor, de calor, de cuidado, de mimos... como si este pudiera llenar el vacío emocional que sufren nuestros protagonistas. Todas las intervenciones de Mateo insisten en la máxima que resume la obra liddelliana: el germen del mal está en el vacío del amor, en su ausencia. Mateo cubría ese vacío con dulces de todo tipo, para no marchitarse en su infancia. Dulce como sustituto del amor, dulce o cualquier otra cosa que llene lo que el ser humano es incapaz de llenar. Por eso Mateo, consciente del mal, de ese mal sin remedio que todos padecemos, lo sabe con certeza, cree, equivocadamente, poder rebelarse dejando de participar en él.

En otro momento, continúa la Narradora, «sonó el teléfono. Eran los del concurso. Los señores Palavrakis habían olvidado el trofeo en el salón de baile. Por qué decidieron ir a recogerlo es un misterio. El accidente tuvo lugar durante el trayecto de vuelta a casa. Una

599

En la mitología nórdica hace su aparición un lobo monstruoso, Fenris, que destruía las cadenas de hierro y las prisiones, siendo por fin recluido en el interior de la tierra. Este momento deberá romper también esta cárcel en el crepúsculo de los dioses, es decir, al fin del mundo, y devorar al sol. El lobo aparece aquí como un símbolo del principio del mal, en un orden de ideas que no deja de tener relación con la cosmogonía gnóstica. Supone el mito nórdico que el orden cósmico es posible sólo por el aherrojamiento temporal de la posibilidad caótica y destructiva del universo, la cual (símbolo de la inversión) habrá de triunfar al final.

Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 286 y 287.

colisión frontal con otro vehículo». Mateo murió en el acto, en cambio, Elsa, ilesa la llevaron a comisaría y le interrogaron:

- ¿Tenía la niña dificultad para andar y sentarse?
- ¿Ropa interior manchada?
- ¿Se quejaba la niña de dolor o picor en la zona genital?
- ¿Tenía dificultad en la defecación?
- ¿Contusiones en la zona vaginal o anal?
- ¿Semen en la boca, genitales o ropa?
- ¿Infecciones urinarias de repetición?
- ¿Trastornos de sueño y la alimentación?
- ¿Automutilación?
- ¿Tenía la niña mordeduras humanas? (pp. 51 y 52).

Las preguntas, leídas mediante el recurso de la voz en off, con las que la Narradora interroga a Elsa son las que se realizan en el Instituto del Menor cuando hay una denuncia de abusos. A todas estas preguntas la señora Palavrakis responde afirmativamente, excepto en la última. Y añade la Narradora: «Pero su marido era el lobo, ¿comprende, señora Palavrakis? El lobo». Además, en este mismo interrogatorio, Elsa confiesa como una vez estaba su hija sentada junto a un estanque en el que «había plantas podridas y peces repulsivos que emergían a la superficie atraídos por la basura, por los desperdicios que arrojaba la gente, nadie hubiera sobrevivido a un trago de aquel agua», Chloé metió su mano y Elsa fue incapaz de retirarle la mano. En otra ocasión, cuando cuidaba de niños pequeños, para ganarse algo de dinero, «dejaba que los perros les chuparan». Y nunca hizo nada por detener a los perros. Y al preguntarle la Narradora si «disfrutaba observando cómo los perros lamían los genitales de los bebés» (p. 53) Elsa responde afirmativamente. Ante el asombro de la Narradora, Elsa se justifica de la siguiente manera: «Algo tiene que pasar cuando hay tantos seres humanos juntos, y todos destruidos, y todos aniquilados, y todos enfermos. ¿Y si la culpa es de todos esos seres humanos juntos, juntos, juntos?» y, una vez justificada su derrota y la de su marido, interroga a la Narradora (e inevitablemente a todos): «¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma? ¿Usted no es responsable de nada? ¿Nunca se asusta de sí misma?» (p. 54).

3.5. Relaciones pausadas

3.5.1. La espera

3.5.1.1. *Como si fuera esta noche*

Para la mujer, nos explica Marcela Lagarde, la «esencia social es la espera y su actitud vital en esa espera es la esperanza». Esa espera transformada en esperanza no se desarrolla en el hombre porque su esencia «es la transcendencia de la muerte en la realización protagónica de la vida». De ahí que mujeres y hombres seamos diferentes, no sólo sexual y genéricamente, sino culturalmente, «de acuerdo con esa vivencia histórica del género». Por lo tanto, sus tiempos también son diferentes, el tiempo de la mujer es un tiempo repetitivo y el del hombre, en cambio, de futuro:

Por esta razón, el contenido del tiempo de las mujeres es la permanente repetición de sí mismas (cuando menos en parte); es la repetición de los tiempos de todas las mujeres, indiferenciado en cuanto a su concreción particular. La esencia del tiempo de las mujeres es la espera de la repetición de un devenir inmanente, determinado fuera de la mujer y atribuido a su propio cuerpo, a su propia naturaleza. Es la repetición infinita de lo idéntico: el ciclo de vida que realiza a través del cuerpo y de una subjetividad cautivos. La cosificada procreadora o erótica y la sujeción dependiente a los hombres y al poder. [...] La vida de la mujer es fundamentalmente reproductiva, su tiempo es el de la reproducción. Para las mujeres el futuro no tiene existencia, si no es en los otros. Así el tiempo de las mujeres es un pasado que reitera, reafirma y reproduce a su vez al tiempo muerto.⁶⁰⁰

En *Como si fuera esta noche*, Mercedes repite continuamente su vida esperando a que sus hijos y su marido lleguen a casa. Su ausencia, influyen en su día a día, puesto que, en su encierro desarrolla la espera de lo otro y de los otros. Así, el personaje ingenuamente espera que su marido vuelva pronto a casa, no demasiado bebido y, sobre todo, que no se vuelvan a repetir sus agresiones. De su hija espera que repita su ciclo vital, el de «madresposa»,⁶⁰¹ y de su hijo que le permita seguir cuidándolo como si fuera un niño. Pero, por encima de cada caso particular, lo que verdaderamente espera Mercedes es que los otros le hagan sentirse necesaria en la única función que le enseñaron, esto es, ser para los otros.

Cada viernes repite su tragedia: la de esperar que llegue Fernando como una cuba. Como ya nos ha explicado, los viernes su marido se recoge tarde porque normalmente no le

⁶⁰⁰ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, op. cit., p. 353.

⁶⁰¹ *Ídem*.

toca trabajar al día siguiente. Y entonces, como cada viernes, exceptuando uno de cada mes, pasa lo que «ha pasado otras veces [y] seguirá pasando»:

Ella comienza a alzar el tono de voz, él la manda callar, ella grita más aún, él arroja una silla al suelo, ella amenaza con marcharse, él pega un puñetazo en la pared, puede ser ella quien dé la primera bofetada y después se aleje, andando hacia atrás, consciente ahora de que él es el más fuerte, de que empezarán los golpes, de que habrá que meterse debajo de la mesa o correr hacia el baño y echar el cerrojo y esperar a que se agote aporreando la puerta... (p. 463).

El viernes que no libra también repite otra tragedia, la de ir a buscarlo inútilmente al bar porque al día siguiente le toca madrugar: «Me calzo, me meto las llaves en el bolsillo y bajo al bar que está en el fondo de la calle». Y cuando encuentra a su marido entre el humo del bar «vuelv[e] a percatar[s]e de cómo se parece a [su] padre cuando tenía su misma edad». Reconociéndose en su madre y esta en la suya y así sucesivamente montadas todas ellas en una cadena inacabable: «Un viernes de cada tres hago esto mismo, y yo me calzo y bajo al bar y cuando vuelvo a subir la calle sola, la calle más larga que nunca, siempre me digo a mí misma que esta noche ha sido la última vez...» (p. 464). Después, «ocurría siempre lo mismo, como si se repitiera un ciclo inevitable», nos lo cuentan entre madre e hija, en tiempo pasado y presente, acorde con los tiempos de nuestras protagonistas:

MUJER 2: [...] El sábado mi padre se pasaba todo el día acostado.

MUJER 1: Mañana y pasado no nos dirigiremos la palabra. Luego, durante tres días, sólo nos diremos lo imprescindible...

MUJER 2: A media tarde, mi madre le preparaba caldo o zumo y me decía que se lo llevara. Recuerdo la habitación oscura a pleno día...

MUJER 1: como si fuéramos dos extraños compartiendo el pasillo, el comedor, el dormitorio...

MUJER 2: Recuerdo el aire oliendo a alcohol y la respiración desacompañada de mi padre.

MUJER 1: Dos noches dormiré en el salón y la tercera dormiremos juntos, muy quietos, cada uno en su filo de la cama,

MUJER 2: Durante siete días la casa se llenaba de paredes invisibles y mi padre se movía entre ellas rehuyendo nuestros ojos.

MUJER 1: muy quietos, fingiendo estar dormidos.

MUJER 2: Después, poco a poco, todo volvía a la tranquilidad...

MUJER 1: Hasta que una noche los pies se rozan por debajo de las sábanas y la costumbre del sueño nos acerca y me despierto abrazada a él y sé que no es un extraño, que es él, y ya han pasado ocho o diez días y no soporto la frialdad de la casa, el silencio, las miradas llenas de reproches...

MUJER 2: Eso siempre me sorprendía, que todo pudiera volver a estar como antes...(p. 465).

Tras «los nueve o diez días», Mercedes se obliga a creer que «ya no va a suceder más...», hasta que «a los tres meses, otro viernes u otro sábado, Fernando se retrasa», y ella vuelve a calzarse, baja al bar y vuelve a subir la calle sola prometiéndose que esa noche «ha sido la última vez...» (p. 465).

Obstinada, Lagarde repite: «El tiempo de las mujeres es el tiempo de la espera, en el sentido de que lo trascendente de sus propias vidas siempre le es otorgado por lo ajeno: los hombres, los hijos, el matrimonio, la familia». Digámoslo así, su tiempo no les pertenece; es para los otros. Totalmente opuesto al hombre que se mueve en un tiempo de trabajo, de transformación y de historia. Y añade Lagarde: «La mayoría de las mujeres han hecho o vivido lo más importante de su vida antes de los veinticinco años y es en esencia lo mismo que hicieron sus madres, sus abuelas, sus bisabuelas, todas las mujeres».⁶⁰² Clara, cuando nos habla de su madre, nos lo reconoce: «Era una mujer joven, pero a veces parecía mayor, como si repitiera frases oídas hace mucho tiempo, aprendidas de memoria...» (p. 460). O la misma Mercedes, cuando se compara con las otras mujeres de su familia que viven en «la dimensión del no-hacer, todo se rehace y con ello trae la certidumbre, la confirmación de que el devenir es natural».⁶⁰³

¡Esto no sirve! (Se quita el vendaje.) Mira que soy desastre... Todos los días se me pierde algo, el dedal, la canilla, la bobina negra o el alfilerero... Ya me lo decía mi madre: Mercedes, hay que poner más atención. Mercedes, sí, aunque todo el mundo me llama Merceditas. Como mi tía abuela, por vía materna. Pero igual podría llamarme Ramona, que Pepa, que Milagros o que Nieves. Sería igual... Los nombres y las fechas terminan siendo lo de menos... [...] Nieves es un nombre bonito, sí señor, pero mi tía abuela se llamaba Mercedes y ese me tocó... (p. 459).

Nuestra protagonista, a pesar de querer quitarle importancia al nombre, reconoce seguir un camino ya recorrido anteriormente por las mujeres de su familia, participando todas del mismo ciclo de vida. Esa aceptación del destino prefijado genéticamente señala, a su vez, la alienación de su sujeto y, por consiguiente, su anulación. Al relacionar la mujer con las fuerzas naturales, la sociedad patriarcal justifica la importancia que se le da a sus funciones y atributos naturales y no a los de su intelecto, «sin embargo la inmutabilidad de sus existencias no proviene de sus cuerpos, de sus ciclos o del ciclo lunar, sino de la repetición social y

⁶⁰² Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, op. cit., p. 357.

⁶⁰³ Y añade Lagarde: Es un tiempo cíclico como el de «las sociedades agrarias [que] tienden a desarrollar una concepción del tiempo como repetición, les es útil para recordar aquello pasado que debe ocurrir de nuevo. El tiempo agrario está ligado al tiempo de las semillas, de las lluvias, de las estaciones, del trabajo de la tierra que es cíclico -sobre todo si no hay cambios tecno-económicos». *Ídem*.

cultural, de la falta de cambios e innovaciones técnicas y económicas, pero sobre todo de la reproducción de la división genérica del mundo»,⁶⁰⁴ pronuncia Lagarde desmantelando siglos de repetición impuesta.

3.5.1.2. *Las voces de Penélope*

Queremos darle espacio también en este apartado a *Las voces de Penélope*, empezando con estas desgarradoras palabras que pronuncia Penélope, en la primera escena, titulada «Adiós, Ulises»:

Vete. Y aunque sienta el puñal en la garganta al decirlo, mil veces lo diría. Vete con tu sed de tiempo, mundo y vida. Yo quedo al cargo de lo que aquí dejas: tu palacio, tus reses, nuestro hijo. Y yo misma. Si no enloquezco antes de tu regreso. Un solo día marcharas y larga me sabría tu ausencia. Pero sé que la Diosa Atenea velará por tu bien. Vete ya para volver antes. Para que las lunas de soledad pasen más deprisa; aunque el dolor comience antes. Vete antes de que me arrepienta. Antes de que pronuncie, un «quédate». Antes de que quiera volver a mirarte y no te encuentre. Vete (p. 3).

Tal y como considera Agnès Surbezy en su estudio,⁶⁰⁵ la espera es el tema central de *Las voces de Penélope* y, además, es metáfora de la historia de la mujer, añade Elisa Sanz al presentar la obra. El motivo por el interés del tema lo encontramos en las palabras de la misma autora: «Me parece fundamental repensar qué significa esperar y darle a la espera una dimensión activa y crítica».⁶⁰⁶ Y también en las del telar:

¿Veis, señora? Alguien espera siempre al que, esperando, se siente abatido y solo. El mundo es una muralla de seres expectantes, que miran a las estrellas y piden deseos secretos. Vos esperáis y yo os espero a vos. Que densidad de tiempos que se contradicen...(pp. 30 y 31).

El verbo esperar (del lat. *sperāre*) tiene cuatro acepciones: la primera, «tener esperanza de conseguir lo que se desea; la segunda, «creer que ha de suceder algo, especialmente si es favorable»; la tercera, «permanecer en el sitio adonde se cree que ha de ir

⁶⁰⁴ *Ídem*.

⁶⁰⁵ «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual», *op. cit.*, p. 226.

⁶⁰⁶ Contesta Pascual en una entrevista en la que le preguntaban si todavía quedaban muchas Penélopes. Y continúa explicándonos: «Yo creo que sí porque los territorios de la espera son amplios, puede que parezcan que son territorios ligados a lo personal. Yo creo que hay muchos territorios sociales, colectivos, políticos de espera». Palabras de Itziar Pascual, en Ana Alonso, «Itziar Pascual: la voz de los sin voz», *Tiempo de verano*, (21 de agosto de 2012).
[<http://www.rtve.es/radio/20120821/itziar-pascual-dramaturga-tiempo-verano/559183.shtm>], consulta: 23/12/14.

alguien o en donde se presume que ha de ocurrir algo»; y la cuarta y última, «no comenzar a actuar hasta que suceda algo». Las cuatro definen las actitudes de Penélope, paradigma de paciencia. Hasta el Romanticismo ha sido presentada «–con escasísimas excepciones– como modelo de virtud femenina y sufrimiento callado, sin que se destacara en ella la inteligencia o el fuerte carácter que demuestra en sus parlamentos odiseicos».⁶⁰⁷ Habrá que esperar, así pues, a las revisiones que nos ofrecen las autoras contemporáneas que destacan su fortaleza. Sin embargo, en el caso de la pieza de Pascual, en las primeras escenas, se nos presenta una Penélope desolada por el abandono de su esposo, que como bien nos cuenta, ha salido en busca de aventuras, mientras ella se quedará velando «[s]u palacio, [s]us reses, [su] hijo. Y [a ella] misma» (p. 3), si no termina enloqueciendo, por supuesto. Su encarcelamiento durará veinte años y su cárcel será Ítaca.

Como decíamos, el texto de Pascual se abre con un monólogo pronunciado por el mítico personaje, a propósito de la huida de Ulises. La acotación nos indica el «sonido de olas que baten contra la costa. En escena un enorme telar azul, el color de la espera» (p. 3) «y del tiempo inmaterial y eterno», añade Surbezy-⁶⁰⁸ El telar, del que luego nos ocuparemos, habitará en todas las escenas, enfatizando el tema central. Asimismo, la acotación nos hace saber que Penélope, un «ancla frágil» para Ulises, «lleva un ovillo azul que desenreda lentamente. Su movimiento construye una arquitectura de esperas» (p. 3). Tras las palabras del personaje, aparece la segunda escena que se inicia con otro monólogo, esta vez el de La mujer que espera, como si se tratará del eco de Penélope en tiempos modernos:

Había imaginado de mil formas esa palabra perversa de dos sílabas: ADIÓS. Hasta que el agua nos reúna nuevamente en la luz de la tarde. Hasta que el aire nos contamine con alegría o tristeza. Hasta que nos volvamos a ver. Había supuesto mil quinientas trece formas de despedida. (Pausa.) La real fue la mil quinientos catorce (p. 4).

Estos no serán los únicos apuntes sobre el tema, de hecho, en *Las voces* abundan las marcas temporales que remiten a él, puesto que indican el tiempo interior de sus protagonistas: «Días, semanas, quincenas, meses. Fragmentos de una eternidad que se posa sobre mi piel. Sobre mi rostro ojeras que me regaló la noche; [...]. Me alivia saber que fui capaz de vivir una noche más sin ti» (p. 10), pronuncia La mujer que espera. Y en otra

⁶⁰⁷ Francisca Noguero Jiméñez, «Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres», *Songs of Rebellion: Heroïdes and More in the Most Recent Literature by Women Writers*, Taller de Letras, N° 43, 2008, p. 96. [http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl43_7.pdf], consulta: 10/11/14.

⁶⁰⁸ Surbezy, «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*», *op. cit.*, p. 227.

ocasión, el mismo personaje: «Este sábado ha volado deprisa. Apenas le quedan un par de respiraciones. Un café con leche, unas compras inútiles, una aspirina para aliviar la tristeza que se posa sobre mi nuca» (p. 12). En efecto, la única acción, o no acción, según como se mire, de la obra es la espera de estas "Penélope", por así nombrarlas, hasta el regreso de Ulises. Incluso, La amiga de Penélope, que parece ser el contra-ejemplo de las otras, como decíamos:

¡Pero si nadie espera a nadie, bonita! ¿Qué tú sí? Yo no me quiero meter donde no llaman, pero... Hasta en la canción de Serrat termina mal. ¿Qué no sabes cuál es? Tiene nombre de chica: Lucrecia, o algo así. Pero se veía venir, ch... Esto te pasa por ser como eres. Sí: comprensiva, tolerante, amable. Yo no. Yo no le paso ni una. A mí me lo iba a hacer. Le monto una que se entera... Vamos, que si se entera. Ahora: hay que ponerles las cosas en su sitio. Luego no vale protestar. Se acostumbran a lo bueno... y ya sabes el refrán; les das el dedo y se toman el codo (p. 6).

Sin embargo, tras estas palabras, interrumpe la conversación porque se le hace tarde y se justifica diciendo: «Es que lleva unos días pachucho y voy a hacerle la cena. [...] ya sabes como son; [...] en el fondo son todos iguales» (p. 6), terminando así la escena titulada, llamativamente, «Todas somos iguales». Su vida, del mismo modo que las otras, gira en torno a un hombre y ella, también, termina siendo abandonada, como nos explica más adelante:

Me dejó tirada como una colilla. Igual, igual. Me tomó, me prendió y cuando me vio gastada, me tiró contra el suelo. (Pausa.) Eso pensaba yo entonces. Como si el afecto se pudiera quemar de unas pocas caladas. Me hice la altanera y la vengadora. «No me deja quien quiere, sino el que puede», me decía. Y compré la discografía completa de María Dolores Pradera. Pero ese papel dura poco tiempo. Como el de mujer fatal. Llevar la barbilla tan alta produce tortícolis y te tropiezas con los muebles...(p. 35).

La historia de estas mujeres abandonadas por sus parejas no es nada novedosa, en otras palabras, «después de todo, lo que [les] ha pasado [les] ha pasado a mil mujeres» (p. 139), reconoce el personaje de Rosita. Recordémosla:

Yo ansío verte llegar
una tarde por Granada
con toda la luz salada
por la nostalgia del mar;
amarillo limonar,
jazminero desagrado,
por las piedras enredado
impedirá tu camino,
y nardos en remolino
pondrán loco mi tejado.
Volverás (p. 75).

En efecto, el tema en la literatura española, es bien conocido, *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches, la novela de *La tía Tula*, de Miguel de Unamuno, que «rara vez se menciona», y *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, de Federico García Lorca, ya se ocuparon del tema y «cada una a su manera, desvelan -lo diré con una palabra inexistente en el Diccionario de la RAE- la tragicidad que subyace en el arquetipo de la solterona»,⁶⁰⁹ son palabras de Doménech.

Buero Vallejo en su ensayo «García Lorca ante el esperpento», señala la esperanza como la condición indispensable de toda tragedia y lo ejemplifica con *Prometeo*, de Esquilo, *Antígona*, de Anouilh, y *Doña Rosita*, de Lorca. Y en lo que concierne a *Doña Rosita* afirma: «Quizá no haya, en todo el teatro universal, tan soberana glosa de la esperanza trágica como la que compendia, en el acto final, el sentido de esa obra».⁶¹⁰ Veamos a qué se refiere:

Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?). Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez (p. 137).⁶¹¹

A pesar de todo el sufrimiento, el personaje lorquiano continúa esperando, continúa atada a la promesa que le hizo a su primo antes de su partida. Aun y teniendo la esperanza muerta, ha esperado día tras día su regreso, porque no se trata de una simple espera, no, Rosita con su actitud va más allá. El personaje no es una víctima como a menudo ha señalado la crítica, sino una heroína por mantenerse fiel a su sentimiento, a su palabra y a su compromiso: «¡Pero, tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? (Suena una campanilla.) El correo» (p. 94). Rosita mantiene viva la ilusión y queda firme en su deseo y su promesa de esperar a su primo, y aún después de los años, su sentimiento sigue vivo con la misma fuerza del primer día de tal manera que se cierra en sí misma, pero ignora el pasar del tiempo.⁶¹² Una muestra

⁶⁰⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 254.

⁶¹⁰ Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, *op. cit.*, p. 269.

⁶¹¹ Añade Buero Vallejo: «Declarar fallecida la esperanza y afirmar acto seguido que aún muere porque sólo está moribunda es humana contradicción que revela, hasta por la profunda sinceridad de los leves desaliñados y cacofonías del texto, la verdad de la esperanza trágica. Como nadie -literalmente nadie- lo ha hecho. Sólo un gran poeta trágico le podía estar reservada la certera expresión de esa ambivalencia fundamental». Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento», *op. cit.*, p. 148.

⁶¹²

más de ese no querer ver la realidad la encontramos en la siguiente conversación que mantiene Rosita con la Solterona 2ª, en la que Rosita le dice: «¡Toma! Ya he hecho otro de nansú con mariposas a la aguada» y la Solterona 2ª le contesta: «El día que te cases vas a llevar el mejor ajuar del mundo». La conversación resulta ridícula sabiendo que ya han pasado quince años desde que se fue el Primo y confirma como Rosita vive al margen del pasar del tiempo y continúa alimentando su amor con la misma ilusión. Como observa Frazier, «la mayor parte de su ensueño queda expuesta y resumida en la pregunta: «¿Ha llegado el cartero?». ⁶¹³ Véase a continuación:

Tía: No sé. (A voces.) ¿Ha llegado el cartero? (Pausa.) No, todavía no.
Rosita: Siempre pasa a estas horas.
Tío: Hace rato debió llegar.
[...]
Tía: Ya vendrá.
Rosita: Avisadme. (Sale rápida).
[...]
Rosita (al Ama): ¿Vino el correo?
Ama: Pues para lo único que sirven las rosas es para adornar las habitaciones.
Rosita (irritada): Te he preguntado si ha venido el correo.
Ama (irritada): ¿Es que me guardo yo las cartas cuando vienen? (pp. 91-93).

Ese deseo que Rosita sufre por recibir correos que alimenten su ilusión -y, al mismo tiempo, su tragedia- lo reconocemos en el personaje de La mujer que espera de Pascual. Ella, tras el abandono de su enamorado, decide alimentarse, también, esperando cartas que no llegan o teléfonos que no suenan:

Siempre al llegar a casa, el rito ansiado del buzón y el contestador. Mudos. (Pausa.) [...] pensé en quemar el buzón, en arrancar el cable del teléfono y lanzar el contestador al patio. Silencio.
LA MUJER QUE ESPERA de pie, con una lata de metal brillante en la mano. [...] El buzón brillaba como un espejo y me vi reflejada en él; en las postales ausentes y la caligrafía amada. Y entonces me reí. Me reí de mí misma; de mis lágrimas con sabor a Repsol; de aquel sábado de ausencias y de croissants mojados en pena marrón. Me reí de mis ojos rojos, de mi aspecto marujil y de las cajas de galletas en un armario atiborrado. Así que subí a casa. Me puse un video: una de esas películas en las que Cary Grant sonrío a Doris Day. De esas en las que todo sale bien. Y me reí más fuerte. (Pausa.) Y me dormí (pp. 12 y 13).

El subconsciente lírico de Doña Rosita como obra se diría que es el espíritu de Granada, pero hay también un personaje mudo, el más importante: el tiempo. En realidad, en el drama no pasa nada: pasa el tiempo, con su poder destructivo, sobre trajes y objetos y colores, sobre el alma y los cuerpos de los personaje, destruyendo realidades y también apariencias. Todo se hace verdad en el desengaño.

Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 368.

⁶¹³ Brenda Frazier, *La Mujer en el teatro de Lorca*, op. cit., p. 128.

También ella prefiere apartarse del afuera y refugiarse en su mundo ficcional con Cary Grant y Doris Gray como compañía; un mundo en el que «todo sale bien». Por su parte, Rosita atada a la promesa de su primo, permanece a la espera durante años, alimentándose de mentiras, aun sabiendo la verdad: «Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba» (p. 136). Opina Doménech: «Todo sugiere que Rosita, en un plano imaginario, ha sido capaz de transformar la realidad, que es lo que han hecho siempre los grandes soñadores, como Don Quijote».⁶¹⁴ Y así es, la misma Rosita en el acto II le confiesa a su Tía la necesidad que siente de aislarse: «Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo» (p. 94), como *La mujer que espera*, prefiere refugiarse del exterior.⁶¹⁵ El discurso que mantiene Rosita en el segundo acto y que le acompañará, degradándose igual que la rosa *mutabilis*, personificada en el personaje, es un discurso de dolor de un ser abandonado. De nuevo Frazier: «Parece que la procesión va enteramente por dentro hasta casi no llegar a saberse si su estado le duele o no. El dolor está sugerido de tal manera que más parece palpitar en el corazón del espectador, por la resignación suave y sutil de ella».⁶¹⁶

Sufrimiento comparable al que mantienen las "Penélopes" de Pascual, veamos como las siguientes palabras de Penélope, invadidas por el recurso de la metáfora, como en tantas otras creaciones de la autora, dialogan con el personaje de Rosita:

Se escucha el sonido de unos delfines que jueguetean en el agua.

PENÉLOPE sobre la cama.

PENÉLOPE: Dejádme dormir. Sólo quiero dormir en este tálamo de flores muertas. Me cubriré con una túnica de pétalos hasta el último día. No tengo razones para comer. No tengo razones para respirar. No tengo razones para vivir. Decidle a mi hijo que estoy dormida y que la luz del día cubre con sopor todos mis deseos. (Silencio). No lo entenderías, aya. Me pesan los brazos y las manos. Levantarme es como hacer flotar con mis dedos el peso de este palacio. Lo fácil y lo difícil son ideas confusas. Me es difícil

⁶¹⁴ Doménech, *García Lorca y La tragedia española, op. cit.*, p. 255.

⁶¹⁵ Según Frazier:

Su deseo de amar y ser fiel al primo, y la idea de la mudanza del tiempo que le va quitando sus encantos más precisos, estimulan la angustia y el desconsuelo que laceran su espíritu cándido y puro. Persiste en esperarle sabiendo que cada día va anulando la posibilidad de tener otro pretendiente. Su deseo sigue nutriendo su idea, y para mantener algo del concepto de sí misma y equilibrar su mundo hace falta que se retire de la mirada pública y se encierre para eludir la conciencia de la fugacidad del tiempo.

La mujer que espera, op. cit., p. 148.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 149.

lavarme la cara, recoger mis cabellos. Vestirme, aunque me ayudes, es tarea de cíclopes. Si yo pudiera... Dejar caer mi sangre, fundiéndose con los pétalos marchitos. Dejarme ir. Simplemente: dejarme. Como se dejan las hojas cuando el viento las atrapa y las aleja del árbol al que pertenecieron.(Silencio). A veces les pido a los dioses la dulce muerte. Y cuando abro los ojos y me descubro viva, les pido que vuelvan a intentarlo. Os doy mi letargo y la pesadez de mi cuerpo: no tengo voluntad para regirlo. (Silencio). Sé que es inútil. Los dioses aprecian mi desesperación más que mi muerte. Sé que me van a dar muchas mañanas como esta. (Silencio). Sí, aya. Pero más tarde. Mañana, tal vez. O... Quién sabe. Ahora déjame dormir (pp. 15 y 16).

Lo interesante de este monólogo, es la lectura que se hace del personaje, se presenta a ella misma con una existencia sin sentido, «carente de lo que considera como la razón de su existencia»; pero a su vez, presenta su deseo de dejar de existir. Y añade Garnier: «La dramaturga nos ofrece en realidad un doble mensaje: detrás de la idea de que Penélope no logra existir más allá de su papel de esposa, se esconde también otra, más general, que es la dificultad para aceptar una vida cuyo sentido se le escapa al ser humano: interrogación metafísica por excelencia».⁶¹⁷ La tragedia del personaje, del mismo modo que el de Rosita, es la dificultad que encuentran por aceptar el sentido a una vida fugaz, angustia humana, que ya veíamos en el personaje de Yerma o el de Elsa a propósito de la solicitada maternidad, y que el dramaturgo expresa sabiamente en los siguientes versos a través de la imagen de la rosa.

Cuando se abre en la mañana,
roja como sangre está.
La tarde la pone blanca
con blanco de espuma y sal.
Y cuando llega la noche
se comienza a deshojar (p. 143).

Estos versos que ilustran la semejanza entre Rosita y la flor, la rosa *mutabilis* que vive tan sólo «veinticuatro horas en la cuales pasa por cuatro estados como el día, el año o el hombre»,⁶¹⁸ señalan, por el contrario, una gran diferencia entre el personaje y la flor. Mientras la rosa al crecer, termina su ciclo. Rosita ha ignorado el suyo hasta que se le ha

⁶¹⁷ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 310. Y termina Garnier:

Por mediación del lenguaje metafórico se enuncian aquí dos ejes que balizan toda la producción de Itziar Pascual, y también la de las dramaturgas en su generalidad: la lucha política por la emancipación del ser mujer y la confrontación con el sentimiento trágico de la vida. Pero, tal y como se le comunica al lector-espectador a través del prisma poético, la desesperanza del personaje vehicula, en realidad, la esperanza nietzscheana de una «nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, que aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio». Un arte sublimador que, «como un mago que salva y que cura [,] es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir».

⁶¹⁸ Brenda Frazier, *La mujer en el teatro de Lorca*, op. cit., p. 131.

escapado: «Se destaca aquí una gran parte de la tragedia, que lamenta no sólo la pérdida de la juventud sino la pérdida de la oportunidad de experimentar cierta emoción. [...] Tal como mueren sus encantos van muriéndose sus ilusiones, lo cual es la otra mitad de la tragedia, porque sin ellas la vida pierde su valor principal».⁶¹⁹ Actitud comparable a la que mantienen tanto Penélope como La mujer que espera en las primeras escenas de la obra.

Estas mujeres, tanto Rosita como las "Penélopes", entretienen su espera de diversas maneras; Doña Rosita, lo hace con las cartas y con el tejer; Penélope, con su telar,⁶²⁰ y La mujer que espera y La amiga de Penélope, de diversas maneras que se les van ocurriendo:

LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera lleva tallado en el pecho un almendro en flor.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Un cursillo de macramé y se te quita la tontería.
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera lava sus sábanas con cal y ceniza.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Iniciación al punto de cruz, que relaja mucho.
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera sabe a deshielo en eclipse de luna.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- En esta revista lo explican todo. Y con el primer fascículo, gratis, un telar y dos ovillos.
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera aprende tersura de los cerezos.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Un licorcito? Mejor dos, que entonan el cuerpo.
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera se abraza a los mástiles de los días célebres.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Te he traído un chocolate buenísimo. Y sin almendras.
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera sorbe la tristeza en taza de desayuno.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Una conversación telefónica y ¡Hala! ¡A pasar la tarde!
LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera recorre los charcos de la templanza.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- La mujer que espera desespera.
LA MUJER QUE ESPERA.- Un poco.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Y el macramé? ¿Y el punto de cruz? ¿Y la revista? ¿Y los licores? ¿Y el chocolate? ¿Y el teléfono? ¿Y la frivolidad?
LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Frivolidad?
AMIGA DE PENÉLOPE.- FRI-VO-LI-DAD.
LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Tú crees? No sé.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Sí, mujer.

⁶¹⁹ *Ibíd.*, p. 132. La autora, en su estudio, observa la postura de Doña Rosita como si se tratara de una reproducción de la novia, de Yerma y de Belisa; todas resultado de su frustración.

⁶²⁰ Símbolos de los que nos ocuparemos en nuestro apartado dedicado a la simbología de la obra.

Observa Garnier: «A través de las réplicas alternadas, a través de la reactivación de una misma fórmula auto-narrativa en boca de La Mujer que espera (La Mujer que espera+ verbo+complemento), a través de las metáforas y el ritmo extremadamente medido, lo poético, en esta escena "aparece como tal, no sólo como una componente, sino como algo esencial"⁶²¹». Así es, la alternancia de la poeticidad de La mujer que espera con la cotidianidad de La amiga de Penélope, aparte de resultar cómico, por un lado, recalca la tragedia de estos seres; pero, a su vez, ofrece la salida para abandonar ese sufrimiento. Y continúa Garnier: «En todas partes, en *Las voces de Penélope* como en numerosas obras de otras dramaturgas, porque lo poético revela e impone el significante, "[l]a ficción desaparece frente al mensaje; lo locutorio prima sobre lo ilocutorio". La fábula, muy tenue ya, se disuelve en lo estético, el cual triunfa de este modo de la situación».⁶²²

Así es, tanto las protagonistas lorquianas -nos referimos no sólo a Rosita sino a la Novia, Yerma y las hijas de Bernarda- como las protagonistas pascualianas se entretienen con el objetivo de sujetar el pasado, mientras su presente, lleno de nostalgia, se les escapa de las manos. De ahí que defendamos la idea de que la única acción en la pieza de Pascual, y, por conexión, en estas obras mencionadas de Lorca, sea la espera -o bien, el tiempo de esta-.

No obstante, un único aspecto las diferencia, el más importante, que marca el contexto socio-político de ambas obras, esto es, en cómo se resuelve la tragedia de sus protagonistas. Si bien, decimos que la única acción en *Las voces de Penélope* es la espera, no es del todo cierto llegando ya al desenlace de la obra donde las protagonistas nos confiesan *muchos años después... (su) verdadera historia*. Esa que no ha sido explicada en la historia oficial y que

⁶²¹ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III, *Le dialogue de théâtre*, p. 119, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 312.

⁶²² *Ídem*. La investigadora, a partir del estudio de Vinaver, observa similitudes entre la creación de Pascual y Liddell:

Un mismo trabajo se observa en cuanto a la componente musical del texto dramático en la producción de Angélica Liddell, [...] a propósito de *El año de Ricardo*, «[e]l flujo torrencial de la palabra, las palabras repetidas, estrelladas contra los márgenes del texto, la sintaxis rasgada» construyen un ritmo, una palpación vital que se opone a la enfermedad del personaje. [...] «por la elección de los versos libres sembrados de asonancias, por los juegos de simetrías y el ritmo, del que Michel Vinaver afirma que «entra de manera esencial en el poder de acción de la palabra».

Michel Vinaver, «Méthode d'approche du texte théâtral», en Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, p. 907, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., pp. 312-314.

poco tiene que ver con triunfos y guerras. Se trata de una historia «discreta: la del diminuto espacio del ser y el estar»; su historia contada por ellas:

Aprendí a esperar, pero no como ellos creen. La espera es una forma de resistencia. Es un acto silencioso de reafirmación. En lo que somos, en lo que sentimos, en lo que esperamos. El tiempo no es un enemigo; es un compañero de viaje (p. 33).

Reconoce el mítico personaje. Y aunque al principio esperaba por él y por las ilusiones que se habían construido en su cabeza junto a él; ese tiempo de espera, paradójicamente, le regaló independencia. A pesar de haber sacrificado parte de su historia, el tiempo suspendido le regaló autonomía y libertad, dos valores fundamentales de los que ella carecía. También la espera o el paso del tiempo, si se prefiere, le regaló madurez y con esta vino la intuición que sólo puede venir de la mano de la experiencia. Y al reencontrarse con Ulises, «[sintió] un cierto malestar al reencontrarlo. [S]e había hecho con[s]igo misma, en un lugar en el que no tenía que dar explicaciones, [...] un lugar en el que [s]e sentía bien siendo como era». Así es como «aprendi[ó] a esperar» y «[s]e esper[ó] a [s]í misma» (p. 34).

Igualmente, La amiga de Penélope pasará por otro proceso para terminar en el mismo lugar en el que ha llegado Penélope:

Y un día apareció. Las ciudades siempre son enormes cuando deseas encontrar a una persona y minúsculas cuando huyes de su recuerdo. La misma acera para los dos. Yo fingí no verle; él me obligó a parar. «Espera... ¿Tienes prisa?» (Pausa) Llevaba meses buscando el quitamanchas más rápido y eficaz y allí estaba él. Preguntando si tenía prisa. Me quedé. (Pausa.) Y por mucho tiempo. Puede que fuera el orgullo herido, el amor no dado, la revancha de la piel. Puede que lo hiciera por mí. O por quitarme la rabia de haber sido sustituida. No sé. (Pausa.) Mucho tiempo después le dejé yo. ¿O fue él, nuevamente, quien volvió a dejarme? Carlos era gris. Se había hecho tan gris que no le reconocía. No sé. Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis «no sé», con todas las dudas que se me pegaron a la piel en las sucesivas crisis. O a reconciliarme un poquito con ellos. (Sonriendo.) No sé, creo que no me va mal (pp. 35 y 36).

O La mujer que espera, que ya en la escena anterior pasa de Presente de Indicativo (La mujer que espera), indicando como en su día se «había enamorado de su luz, de ese brillo generoso que lo tocaba todo» a Pretérito Indefinido (La mujer que esperó), después de quitarse las gafas. Confesándonos: «Allí, [...] le vi opaco, traslúcido. Umbrío. Como un maletín de documentos sin nombre. Como la sombra de aquella luz. [...] Preferí dejarle ir» (p. 32). Ese cambio de tiempo le ayuda a identificarse con una nueva identidad que nada tiene que ver con la anterior:

Sabes, Ulises... ¿Te importa que te llame Ulises? Me hiciste daño. (Pausa.) Y me hiciste bien. Me regalaste el desgarro envuelto en papel celofán. Pero al romperme, me vi atrapada en la historia; en la mirada de esas mujeres que aguardan tras la celosía de una ventana. Y decidí salir. Rasgar mi piel para tomar otra. (Pausa.) Y volé, Ulises. Con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella (p. 36).

Pronuncia La mujer que esperó mientras Penélope y La amiga de Penélope comienzan a descolgar el gran telar azul, símbolo de la espera, recordémoslo. Y continúa:

Llega un día en que las huellas de lo que ocurrió se hacen borrosas. Y te confundes al repetir como fue... Qué más da. Ha pasado tanto tiempo desde entonces... Ahora te guardo bien. Como una parte de mí misma. Como una parte de lo que fui. (Pausa.) Y de lo que soy. Y ahora estás aquí. A la vuelta de los años. Solo. (Pausa.) Pero esa es otra historia. Tú quería saber. Y esto es lo que fue (pp. 36 y 37).

Penélope, La amiga de Penélope y La mujer que esperó salen abrazadas de la escena, dejando el telar en el suelo. Y, de esta manera, la dramaturga une las tres voces al final, uniendo espacios y tiempos, y, sobre todo, desconstruyendo la pasividad femenina, herencia de la sociedad patriarcal.

Decíamos que este trato final de la obra se separa totalmente del que le da el dramaturgo a *Doña Rosita*, que termina muriendo. Fijémonos, de la mano de Doménech y su estudio, en el final del acto III, la acotación prepara el final: «se oye un viento». La Solterona 3ª lo afirma: «¡Se ha levantado un aire!», el Ama, añade: «Sí. Parece que va a llover» (p. 145). Y la Tía: «Como siga este viento no va a quedar una rosa viva» (p. 146). Instantes después «se oye un golpe», se han quedado la Tía y el Ama solas:

TÍA.- Es la puerta del invernadero. ¿Por qué no la cierra?

AMA.- No se puede cerrar por la humedad.

TÍA.- Estará toda la noche golpeando.

AMA.- ¡Como no la oiremos...! (La escena está en una dulce penumbra de atardecer.)

TÍA.- Yo, sí. Yo sí la oiré (p. 146).

A continuación aparece Rosita, «viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido», y las tres salen de casa. En el escenario vacío, «se oye golpear la puerta. De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento» (p. 147).

Doménech dice al respecto: «Después de todo lo anterior, no ignoramos a dónde da esa puerta, y qué es ese viento. No nos hace falta ver más: Rosita acaba de morir».⁶²³ Y añade:

García Lorca se vale de las puertas, en los escenarios de sus obras, con un raro instinto poético y dramático a la vez. Doña Rosita la soltera lo prueba suficientemente. El autor prepara el efecto escénico -y el significado- que persigue, con estas palabras del Ama: «... los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir!».⁶²⁴

Tras la ayuda del estudio de Doménech, podemos ver con claridad los destinos tan dispares que comparten las protagonistas de Pascual y la protagonista de Lorca, mientras en *Las voces* sus protagonistas son dueñas de su destino, reconstruyendo, de esta forma, la identidad y el rol de la mujer;⁶²⁵ Rosita es consecuencia de la presión social, que no le deja ni un margen de libertad para escoger. La misma ama recoge esta idea con sus palabras:

¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca? Ella debe casarse. Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados e guipure y caminos de mesa y cubrecamas de gas con flores de realce. Es que ya debe usarlos y romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia (pp. 84 y 85).

La mujer que se marchita y consume esperando a un amor que no llega, es un tema recurrente en la obra lorquiana. Francisco García Lorca nos habla de una elegía en su primer libro de versos; del mismo modo, que recuerda historias contadas por su madre evocadas en la obra con el dato real de la huida del amante en América. Opina el hermano del dramaturgo: «Diríamos que el poeta sintió esa frustración como una injusticia; y una injusticia enlazada a un fondo social: la inacción con que una sociedad inerte envuelve las posibilidades de realizarse la mujer». Y añade:

⁶²³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 258. El profesor recuerda la influencia de *El jardín de los cerezos* de Chejov en este desenlace y sugiere otro modelo el de Maeterlink de *L'Intruse* que a su vez influyó en la *Tragedia de ensueño* de Valle-Inclán, en *Lo invisible* de Azorín, etc. Y nos recuerda: «Modelo, sí, pero añadamos en seguida que Lorca, con una intuición poética y teatral hondísima, crea su propio ámbito, de una personalidad definida y segura, más allá de ésta o de cualesquiera otras influencias iniciales».

⁶²⁴ *Ídem.*

⁶²⁵

By proposing alternative ways of viewing the past and rewriting Penelope's story in terms which acknowledge her oppression and resistance, Pascual's work exposes and subverts the repetition of acts that constitute traditional gender roles. Through the use of both alienation and identification, *Las voces* de Penélope examines the constructed nature of sexual roles and their relation to the concept of self. It provides the opportunity to question long-held and often subconscious assumptions by exposing the performative character of gender roles and subverting their reified status. It points to the need for women of today to re-examine traditional roles and resist their power as they search for a sense of identity and meaning.

Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», op. cit., p. 14.

El autor quiere acentuar el conflicto al emplazarlo en una sociedad provinciana, y aún más cerrada por la época en que la acción se desarrolla; pero también, la protesta contra esa burla, más o menos tácita, que el drama de la solterona tiene incluso en las sociedades más evolucionadas, la falta de caridad con que se mira la amargura un poco punzante de la frustración amorosa, que acaba también por aparecer en doña Rosita, como si las espinas de la rosa «hispida» empezaran a cubrir el tallo de la «mutabilis».⁶²⁶

Francisco García Lorca reconoce que «a pesar de la estilización poética que preside Doña Rosita, en ninguna otra obra, con excepción de *Bernarda Alba*, Federico ha hecho depender tanto el conflicto de sus elementos sociales».⁶²⁷ Necesariamente, el tema de la mujer que espera a su amado, obliga a hablar de otro tema nítidamente conectado a este. Se trata de la ausencia.

3.5.2. La ausencia.

Tal y como vamos viendo, nuestro estudio presenta textos llenos de personajes masculinos ausentes, aunque presentes en todo momento, resultando ser uno de los motivos principales, o el motivo principal del conflicto de la obra y de sus protagonistas. Lo vemos en *El color de agosto* con Laura y María, en *Atra bilis* con las hermanas, Aurori, Nazaria, Daría, y su criada Ulpiana, en *Las voces de Penélope* con Penélope, La amiga de Penélope y La mujer que espera, en *Como si fuera esta noche* con Mercedes y Clara y en *Selección natural* con Ana-Hija, Ana-Madre y Ana-Abuela, en la primera parte, y con Jessica y Lynndie, en la segunda parte, siendo una excepción el marido de Jessica, Ramón, aunque interviene lo mínimo. Un rasgo común en todas, excepto en *El matrimonio Palavrakis*, donde Mateo es tan protagonista como su esposa, Elsa. No obstante, nosotras en este apartado nos centraremos en tan sólo tres textos: *Como si fuera esta noche*, *Las voces de Penélope* y *Selección natural*.

⁶²⁶ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 366. En una entrevista fechada en 1935, habla el poeta del personaje de Rosita:

Se trata de la línea trágica de nuestra vida social: las españolas que se quedaban solteras. El drama empieza en mil ochocientos noventa, sigue en mil novecientos y acaba en mil novecientos diez. Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana, que es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones, pero que es de un hondo dramatismo social, porque refleja lo que era la clase media.

Ibíd., p. 367.

⁶²⁷ *Ídem.*

3.5.2.1. *Como si fuera esta noche*

Empecemos con las protagonistas del texto de Gracia Morales. Estas habitan el espacio interior, puesto que el exterior está reservado tradicionalmente para el hombre, como bien sabemos, para Fernando, el marido de Mercedes y padre de Clara, y para Raúl, el novio de Clara. Es el espacio privilegiado pues ahí se sitúa el poder, el dominio y, por consiguiente, la opresión. Motivos suficientes para justificar la ausencia del hombre en el otro espacio, el oprimido, el de la mujer, el de Mercedes y Clara.

En ese espacio poderoso, el exterior, el hombre se dedica a su superación, esto es al intelecto, al trabajo, a su cuidado, a su diversión, etc... y a todo lo que tiene que ver con darse a sí mismo. El texto de Morales nos ayuda a ejemplificar la idea: por un lado, de Raúl sabemos que está estudiando nada más iniciarse la obra porque Clara lo llama y se disculpa por interrumpir sus estudios; insiste Clara, esta vez hablándole a la grabadora:

Hola Raúl, ¿qué tal? Siéntate... Mira, te he pedido que vinieras porque... aún sabiendo que es tarde y que estás en época de exámenes y todo eso, pues no podía dejar pasar más tiempo... y por eso te he llamado y... por eso... (Detiene la grabadora.) No, no, no, no... Se me nota muy (p. 458).

Más adelante, continúa Clara: «Raúl, ¡qué bien que hayas podido venir!», agradeciéndole en exceso un acto de lo más normal entre una pareja. En ese momento empezamos a sospechar de la desigualdad existente entre la relación de la pareja y el miedo que tiene ella de la reacción de su novio, de ahí que necesite grabar su discurso obsesivamente. Una vez más, vuelve a lo mismo en la siguiente grabación: «Mira Raúl... ya sabes que llevo una semana un poco inquieta, y yo te dije que no era nada, que el trabajo y verte a ti tan agobiado con los exámenes...» (p. 458).

Por su parte, su madre actúa similar ante un marido borracho que como cada viernes se olvida de su familia. Amenazada por la ausencia de su marido, una vez más, decide salir a buscarlo: «Es temprano y no ha podido beber mucho. Algunas cervezas, quizá, pero todavía se podrá hablar con él...», no sin preocuparse antes por su aspecto: «¿Cómo tengo el pelo? ¿Estoy bien?» (p. 462). Ahora que ha decidido salir de la invisibilidad -y abandono- se muestra como un objeto al servicio de los otros, al gusto de los otros, preocupada por agradar. Estando ya en el bar, espacio propiamente masculino, se encuentra totalmente fuera de lugar, es un espacio que no ha sido conquistado por ella y que, por tanto, no es bienvenida. Mejor nos lo cuenta Mercedes: «Busco la figura de Fernando entre el humo, entre otras figuras tan

parecidas a él, todas con la misma forma de estar apoyados en la barra, de reírse con ese sonido que sólo he escuchado en los hombres cuando se reúnen y creen que no hay mujeres cerca». Un espacio masculino, decimos, ocupado anteriormente por sus padres, también ellos repiten ciclos, en este caso repeticiones que favorecen la continuidad de su poder. «Finalmente l[o] encuentr[a]»: «Voy hacia él tratando de no sentir las miradas de los otros hombres». Y escucha: «Fernando, aquí vienen a buscarte». Y «[se] vuelv[e] para saber quién ha hablado, porque [s]e sient[e] pequeñita aquí, insignificante». Ella ya sabe lo que ocurrirá a continuación, Fernando «no puede dejar a sus compañeros, tiene que demostrarles que a él nadie puede colocarle un bozal ni una correa...» (p. 464). Así que ella, sin llevarse lo que vino a buscar, «pequeñita», «insignificante», sin atreverse a ser, regresa a su casa, el único espacio que se le está permitido. Donde el hombre está fuera de lugar porque no ha sido educado para habitarlo, porque no puede trascender en él. Esto es, un espacio ausente de él.

Y entre estas ausencias compartidas por madre e hija, entendemos su verdadero temor, un temor presente en toda mujer educada bajo la opresión, el pánico al abandono, el miedo a la soledad, malentendida, por supuesto: «El miedo al abandono es un miedo propio de criaturas que piensan que al alejarse de la fuente de la vida, morirán. Asumir que no somos criaturas sino mujeres adultas es un proceso interno muy complejo, de maduración emocional afectiva. Es difícil, pero es indispensable».⁶²⁸ Siguiendo el pensamiento de Lagarde, vemos de esta manera que a pesar de la diferencia de años que separan a Mercedes y Clara en el terreno del amor siguen colonizadas del igual manera, siguen alimentando su amor de fantasías tradicionales y universales. Un amor sin límites ni fronteras y en el que ellas actúan como incondicionales y carenciadas. Viven esperando que el hombre cambie, sin preocuparse por cambiar ellas, sin preocuparse por dejar de depositar el poder en ellos, sin ser ellas el centro de sus vidas.⁶²⁹

Uno de los personajes lorquianos que mejor representa la ausencia malvivida del enamorado es, sin lugar a dudas, Rosita. En el primer acto del drama presenciamos la despedida del Primo y Rosita y, también, conocemos el motivo de esta. Los padres del muchacho viven en Tucumán y él debe ir con ellos. Antes de comunicárselo a su amada, se lo dice a su Tía, que al recibir la noticia, muestra su enojo: «Por eso me opuse a tus relaciones con Rosita» (p. 63) y, a la vez, su deseo de cumplir las órdenes de su hermano: «¡Quedarte! ¡Quedarte! Tu deber es irte. Son muchas lenguas de hacienda y tu padre está viejo. Soy yo la

⁶²⁸ Marcela Lagarde, *Para mis socias de la vida*, op. cit., pp. 386 y 387.

⁶²⁹ Franca Basaglia definió a las mujeres como seres para los otros, sin amor propio, «la mayor perversión de la cultura patriarcal». En *Ibíd.*, p. 372.

que te tiene que obligar a que tomes el vapor». A pesar de ser consciente del panorama que le queda: «Pero a mí me dejas la vida amargada. De tu prima no quiero acordarme. Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas» (p. 64) y termina ordenando: «Que te vayas. Piensa que tu padre es hermano mío. Aquí no eres más que un paseante de los jardinillos y allí serás un labrador». Y cuando el joven le insinúa su intención de casarse con su prima, decidida responde: «Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío». No por ello, el joven deja de expresar su deseo: «Quiero que Rosita me espere. Porque volveré pronto». Le contesta la Tía enfurecida: «Si antes no pegas la hebra con una tucumana. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu noviazgo; porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes, y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirarle al faisán». Es en ese momento cuando entra la Ama llorando y diciendo: «Si fuera un hombre no se iría» y la Tía «enérgica» grita: «¡Silencio!» (p. 65), finalizando de esta manera la conversación. La siguiente en conocer la noticia será Rosita:

Primo: He de volver, prima mía,
para llevarte a mi lado
en barco de oro cuajado
con las velas de alegría;
luz y sombra, noche y día,
sólo pensaré en quererte.
Rosita: Pero el veneno que vierte
amor, sobre el alma sola, tejerá con tierra y ola
el vestido de mi muerte (p. 74).⁶³⁰

No obstante, Rosita promete «bordar sábanas para los dos» (p. 75) entreteniéndose así su pena, y el primo le jura y le perjura su regreso: «Por los diamantes de Dios y el clavel de su costado, juro que vendré a tu lado» (p. 76). Quince años después, el Primo todavía no ha regresado y el personaje de Ayola 1ª dice: «A mí, casi, casi, se me ha olvidado la cara de tu novio». «¿No tenía una cicatriz en el labio?», continúa la otra Ayola. Rosita, extrañada, le pregunta a su Tía: «¿Una cicatriz? Tía, ¿tenía una cicatriz?» y la Tía le contesta: «¿Pero no te acuerdas, hija? Era lo único que le afeaba un poco» (p. 105). Tendrán que pasar diez años más para que conozcamos el desenlace de esta historia y lo haremos con las palabras de la Ama y la Tía:

⁶³⁰ Pronuncia Rosita como si de un presagio se tratase.

Ama: Allí encontró la rica que iba buscando y se casó, pero debió decirlo a tiempo. Porque, ¿quién quiere ya a esta mujer? ¡Ya está pasada! Señora: ¿y no le podríamos mandar una carta envenenada, que se muriera de repente al recibirla?

Tía: ¡Qué cosas! Ocho años lleva de matrimonio, y hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad. Yo notaba algo en las cartas; los poderes que no venían, un aire dudoso..., no se atrevía, pero al final lo hizo. ¡Claro que después que su padre murió! Y esta criatura...(p. 120).

3.5.2.2. *Las voces de Penélope*

La mujer que se consume y marchita, como si de una flor se tratase encuentra un claro reflejo también en *Las voces de Penélope*, como acabamos de ver a propósito de la espera. Sus tres protagonistas sufren el mismo castigo que Rosita, son condenadas a amar a un amor ausente; o bien, como ya sabemos, porque este salió en busca de aventuras, es el caso de Penélope y de La mujer que espera; o, porque este la abandonó por otra, como le ocurre a La amiga de Penélope. Viven la ausencia como una tragedia, pues no tener a quién amar es señal de infelicidad, especialmente para la mujer de mentalidad cerrada y conservadora. El motivo de este sufrimiento es que los personajes femeninos de ambas obras suspiran por una fantasía y no por una realidad, nadie mejor que el personaje de la Ama y su sentido común para recordar lo evidente, tras conocer el propósito del Primo:

Rosita (con voz ahogada): Que se casa... (Espanto en todos.) Que se casa conmigo, porque ya no puede más, pero que... [...] (más calmada) Pero como lo es imposible venir por ahora, la boda será por poderes y luego vendrá él.

Ama: ¡Que venga en persona y se case! ¡«Poderes»! No lo he oído decir nunca. La cama y sus pinturas, temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl. Señora, no deje usted que los «Poderes» entren en esta casa. (Ríen todos.) ¡Señora, que yo no quiero «Poderes»!

Rosita: Pero el vendrá pronto. ¡Eso es una prueba más de lo que me quiere!

Ama: ¡Eso! ¡Que venga! Y que te coja del brazo y que menea el azúcar de tu café y lo pruebe antes a ver si quema (pp. 113 y 114).

Ese conflicto entre fantasía y realidad de carácter social y cultural,⁶³¹ juega en contra de la relación amorosa real y el resultado que se obtiene es la frustración, que aparece cuando

⁶³¹ Según Lagarde:

La sociedad fomenta activamente entre las mujeres una mitología amorosa. Se nos fomenta un tipo de imaginería amorosa profundamente idealista, que a veces defendemos a toda costa, como parte esencial de nuestra experiencia amorosa. Al estar viviendo un amor, o al no vivirlo, en la imaginación, en los anhelos, en los sueños de las mujeres están presentes los mitos amorosos aprendidos, que son los que organizan el deseo profundo de encontrar a un otro o a otra.

Para mis socias de la vida, op. cit., p. 425.

confunden lo que debe ser, fruto de la creencia de su fantasía, de lo que es. Cuanto más esperan, más se desilusionan y más sufren: «No estás. Y tu ausencia me pega, me insulta, me escupe, me miente, me ahoga, me mata. Hay una violencia soterrada en la nostalgia. En las imágenes pasajeras que estremecen cada día. Me agrede tu sombra» (p. 14), pronuncia La mujer que espera. También Rosita nos habla de lo insoportable que le resulta recordar: «Como que no hay cosa más viva que un recuerdo. Llegan a hacernos la vida imposible. Por eso yo comprendo muy bien a esas viejecillas borrachas que van por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan a cantar en los bancos del paseo» (p. 142). El sufrimiento que les causa el recuerdo de su amado les imposibilita avanzar, olvidar e, incluso, encontrar una nueva pareja, «porque la fantasía se va haciendo tan grande que nadie se parece al ser fantasioso que vive en nuestra imaginación y todos los que encontramos quedan descalificados»:⁶³²

Rosita: Estaba atada, y además, ¿qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno.

Tía: Tú no les hacías ningún caso. Tú estabas encelada por un palomo ladrón.

Rosita: Yo he sido siempre seria.

Tía: Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir (p. 138).

Penélope, por su parte, también se ha aferrado a su idea y acepta que Eros la condene a la soledad, como ella dice en la escena dieciocho, titulada, precisamente, «La condena». En ella aparece el personaje ante su telar azul, además, la acotación nos indica que «lo acaricia despacio, como la espalda del amante ausente» (p. 30). A continuación asistimos a un diálogo que tienen Penélope y el Telar; diálogo a modo de metáfora del amor que sufren nuestras protagonistas:

TELAR.- Atenea podrá variar mi forma... en la de varón. Nada es imposible si lo acompaña vuestro deseo.

PENÉLOPE.- Sabes que te aprecio.

TELAR.- La piedad no es amor y sabe a desdén cuando se espera más. Yo he sido fiel silencio para vuestro dolor, vuestra desesperación... (Pausa.) Incluso para vuestro olvido. Debe existir un día después de la noche.

¿Veis, señora? Alguien espera siempre al que, esperando, se siente abatido y solo. El mundo es una muralla de seres expectantes, que miran a las estrellas y piden deseos secretos. Vos esperáis y yo os espero a vos. Que densidad de tiempos que se contradicen...

PENÉLOPE.- Nuestro umbral es el del conocimiento. No el

⁶³² *Ibíd.*, p. 428.

de la pasión.

TELAR.- Esta es mi condena, señora. Y cada noche os invitaré a romper con esa parte cruel del destino.

PENÉLOPE.- Puede... En otra vida, en otro tiempo, en otro mundo las parcas hilarán de otro modo nuestras vidas (p. 31).

Tanto en la obra lorquiana como también en la de muchas dramaturgas españolas contemporáneas la invisibilidad de los personajes masculinos es común. El motivo es, por una parte, evidente, darle protagonismo a la voz femenina; por otra, denunciar el comportamiento de la sociedad de los hombres. Pero, lo verdaderamente llamativo es que son estos personajes invisibles físicamente, las presencias más nombradas de estas obras, ya sea mediante el discurso, el recuerdo o el pensamiento, no importa, sus vidas -la de Rosita y las de las protagonistas de las dramaturgas- giran en torno a ellos. Incluso el personaje de La amiga de Penélope, que parece criticar la actitud de su compañera (La amiga de Penélope), termina delatándose cuando confiesa: «Carlos. (Pausa.) Es que lleva unos días pachucho y voy a hacerle la cena. (Pausa.)». Y cierra su intervención de la siguiente manera: «En fin. Qué se le va a hacer. Bueno cuídate, Eh. Y de lo tuyo, lo dicho: mándale a la mierda» (p. 6). Como si fuera tan fácil cortar esa cadena de reproducción. Se trata de aprender algo que no se les han enseñado y tampoco se espera de ellas, mejor nos lo cuenta La mujer que espera:

Hay que aprender a escuchar. Es una voz que está debajo de los pasos. Te dice: ahora. Y luego dice: basta. Si hubiera aprendido antes no serías tan pequeña. Habrías crecido más. (Pausa.) Yo también. Dicen que hay que hablar a las plantas para que crezcan. Pero si te hablo de todo esto te vas a deprimir (Silencio.) (p. 29).

La interesante metáfora que Pascual nos hace del amor y las plantas le lleva al personaje de La mujer que espera a tomar conciencia de su situación, como ojo avizor pendiente de la situación de sus plantas, detecta su estado de ahogamiento. Del mismo modo que las plantas, las personas también nos pudrimos, nos ahogamos, nos secamos; o, en contraste, crecemos frondosas, en función de cómo nos alimentemos y nos alimenten. Puesto que, ya sabemos a estas alturas, el amor es alimento, cuando es sano, por supuesto, como nos enseñaba Paloma Pedrero. Y continúa su intervención La mujer: «(Se escucha un trueno.) Mira, va a empezar a llover. No hay nada como decidirse a regar para llamar a la tormenta. (Sonríe.) Me gustaría saber qué sientes cuando recibes las gotas de lluvia. Resbalando por tus hojas. Debe ser como... Una liberación. (Pausa.) Lo entiendo bien» (p. 29). Lo entiende bien porque ella está viviendo un dolor, un duelo y una gran tristeza al perder al ser fantástico, mitológico, y ganar, en cambio, una persona de carne y hueso, del que podría seguir

enamorada; pero, resulta que no es así. Lo descubrimos en la escena diecinueve, titulada «Lejos»:

Entonces me vi encerrada y pequeña en la foto de su mesilla. Mucho tiempo atrás me había enamorado de él. [...] Me había enamorado de su luz. De ese brillo generoso que lo tocaba todo. El mundo era un lugar para respirarlo con plenitud. Y yo, aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad (p. 32).

El personaje con sus palabras apunta a algo que llevamos señalando en todo momento en nuestro estudio implícitamente y es el tiempo entregado al otro, siempre ausente. Esa espera ha sido malvivida porque no era para ellas sino para otro al que le habían entregado su tiempo, de ahí ese sentimiento de frustración: «Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca» (p. 136), lo expresa Rosita, como si se tratase de una de las voces de Penélope.⁶³³

La mujer que espera no es la única que logrará realizar esta difícil pero necesaria experiencia, la otra Penélope, pasará exactamente por el mismo proceso. Ella misma comparte con nosotros su proceso cuando aparece un extranjero en su palacio: «Sed bienvenido, extranjero. Ítaca es la patria de los ausentes, [...]. Notará que a este palacio le faltan los pasos de un hombre». Entonces le pregunta por el «padre de su hijo y jerarca de esa tierra», y se lo describe de la manera menos real posible: «Tenía los talones de aire y el corazón de fuego. Se llamaba Ulises». Y, acto seguido, pronuncia: «No le retengo. No es algo que yo sepa hacer» (p. 24). Ese victimismo del personaje, que juega en contra de ella, es una señal de que ya ha tocado fondo, ella también está pasando su duelo que la llevara a su conquista o como ella dice muchos años después: «La del diminuto espacio del ser y el estar» (p. 33).

La misma conquista que reproducirá su Amiga, que después de superar el abandono, volvió con su amante para dejar la relación un tiempo después y aceptar finalmente que: «Carlos era gris. Se había hecho tan gris que no le reconocía» (p. 36). Y aunque Pascual no decide incluir en su repertorio musical *Las ciudades*, de José Alfredo Jiménez, las palabras de las tres protagonistas suenan a eso que dice la canción: «Te vi llegar, y sentí la presencia de un ser desconocido, te vi llegar, y sentí lo que nunca, jamás había sentido, te quise amar, y tu

⁶³³ Retomaremos al personaje lorquiano y a los de Pascual cuando nos ocupemos del simbolismo de las plantas en el campo simbólico.

amor no era fuego, no era lumbre. Las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres».

3.5.2.3. *Selección natural*

Cerramos ya este recorrido, no sin antes retomar los personajes de *Selección natural* y comentar lo que ya apuntábamos en el apartado dedicado al destino. Lo primero que sorprende del texto es la abundancia de los personajes femeninos y la ausencia de los masculinos en la primera parte y la mínima presencia, tan sólo aparece un personaje masculino, sin mucho protagonismo, en la segunda parte.

Marcas para un itinerario es un mundo de mujeres en el que el varón queda totalmente excluido de él, incluso como feto. En contraste con el sufrimiento que padecen los personajes femeninos en las otras obras que acabamos de estudiar, en la de Pilar Campos, la figura del hombre es una figura utilizada y silenciada, a propósito, una vez ha cumplido su función. Ausente en todo momento, el hombre tan sólo aparece nombrado en el cuento que se explican nieta y abuela, indistintamente, en cuyo final se le nombra: «Al final la nieta va a la farmacia. por el camino conoce a un hombre. Sabe que no debe pararse, que debe seguir su camino. Pero inevitablemente se para y habla con él. Inevitablemente se van a tomar algo. Inevitablemente se gustan. Se tocan. Se besan...» (p. 483). Cerrando, así, el ciclo de vida y muerte del que se enorgullece tanto la Abuela. Parece ser que el varón tan sólo tiene una única función, la de fecundador. Es por este motivo que su figura tiene una fuerte presencia en toda la obra, pues de él depende que Ana-Hija continúe la tradición (maldición) familiar, el ciclo vicioso.

En cuanto a la figura de Ramón, el único personaje masculino de la obra, que aparece en *Control Room*, interviene con el rol invertido. De esta manera, en el mundo de Lynndie y Jessica, su casa, el varón queda sumiso a las órdenes y abusos de ellas, las mujeres, como si trataran de canalizar el dolor heredado, intercambiando los papeles tradicionales.

3.5.3. La soledad

3.5.3.1. *Las voces de Penélope*

La antropóloga Marcela Lagarde, a la que Pascual acude en más de una ocasión,⁶³⁴ ha dedicado parte de su estudio a las claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres. Según Lagarde, de las posibles causas que explican la dependencia de los demás que las mujeres hemos sufrido a lo largo de la historia, «la construcción de la relación entre los géneros tiene muchas implicaciones y una de ellas es que las mujeres no estamos hechas para estar solas de los hombres, sino que el sosiego de las mujeres depende de la presencia de los hombres, aún cuando sea como recuerdo».⁶³⁵ Para desmontar ese estado de sufrimiento que arrastramos Lagarde propone diferenciar entre soledad y desolación. «Estar desoladas es el resultado de sentir una pérdida irreparable». Las palabras de Rosita llegando ya al final de la pieza nos ayudan a entender la visión de Lagarde:

¿Y qué os voy a decir? ¿Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola (p. 139).

Además, continúa la antropóloga: «Otro componente de la desolación y que es parte de la cultura de género de las mujeres es la educación fantástica para la esperanza. A la desolación la acompaña la esperanza: la esperanza de encontrar a alguien que nos quite el sentimiento de desolación». En cambio:

La soledad puede definirse como el tiempo, el espacio, el estado donde no hay otros que actúan como intermediarios con nostras mismas. La soledad es un espacio necesario para ejercer los derechos autónomos de la persona y para tener experiencias en las que no participan de manera directa otras personas.⁶³⁶

Para ejercitar nuestra autonomía necesitamos soledad y esa autonomía implica cortar «cordones umbilicales» de los que dependemos, porque así se nos ha educado, desde que nacemos. Y es que, nuevamente Lagarde, «para las mujeres, el placer existe sólo cuando es compartido porque el yo no legitima la experiencia; porque el yo no existe». Nos dice, también, que el pensamiento que se hace en soledad, que es bien distinto, al que se hace junto

⁶³⁴ Itziar Pascual, en Ana Alonso, «La voz de los sin voz», *op. cit.*.

⁶³⁵ Marcela Lagarde, *Para mis socias de la vida*, *op. cit.*, p. 93.

⁶³⁶ *Ibíd.*, pp. 93 y 94.

a los otros, y, al pensar en soledad, nos permite dudar: «Si no dudamos no podemos ser autónomas porque lo que tenemos es pensamiento dogmático. Para ser autónomas necesitamos desarrollar pensamiento crítico, abierto, flexible, en movimiento, que no aspira a construir verdades y esto significa hacer una revolución intelectual en las mujeres».⁶³⁷ Y este es, exactamente, el trabajo que hacen las protagonistas de Pascual, «cortar cordones umbilicales», para encontrarse en soledad. Una soledad bienvenida que permita deshacerse para hacerse de nuevo, aunque el proceso sea doloroso. Así como lo explica Penélope:

Las noches fueron abismos. Me imaginaba seres hermosos, fascinadoras reinas que le cautivaban con inteligencia y seducción. Las hubo. Para cuando lo supe el dolor se había transformado en distancia. El dolor. (Largo silencio.) Las primeras lunas me visitaron con el hastío de la vejez prematura. Me preguntaba por el sentido de aquella ausencia, de aquel ir en busca de bienes, ese infinito deseo por lo que no tenía. Ese querer siempre más (p. 33).

Para que Penélope llegue a esa pregunta ha tenido antes que sentirse abandonada, humillada y desesperada. Una desesperación que, a ratos, ha confundido con la locura:

PENÉLOPE: ¿Crees que estoy loca? No grité al tener mi hijo. Los dolores del parto me encontraron con la sonrisa triste de un soñador. La misma que tienen los locos.
TELAR.- No habéis perdido el juicio. Lo habéis entregado a una causa.
PENÉLOPE.- Nadie me preguntó si quería defenderla. Soy la primera disidente. Eros me condenó a la soledad con su mirada de ojos almendrados. Una rebelde obligada a cumplir el protocolo (p. 30).

La espera, desespera, y la locura no deja de ser un aislamiento al dolor que sienten estos seres dependientes que incluso suplican que les enseñe a olvidar a la persona que deben olvidar: «Me enseñaste a amar, a reír, a volar. Pero se te olvidó enseñarme a olvidar», pronuncia La mujer que espera, mientras suena de fondo «Mambo con Puente», de Tito Puente. Y por mucho que se empeña en olvidarlo, reconoce: «No te vencieron los placeres prohibidos, ni la luna vengadora, ni los susurros de una aventura de deseos. Tu voz se impuso sobre las conversaciones elevadas, sobre la música atronadora, sobre las copas que caían entre tacones y cigarrillos» (p. 11). A pesar de haberse prometido ingenuamente borrar «[s]u imagen de un portazo. Y [s]u ausencia, encerrar[la] en el cajón de la mesilla» (p. 10). Y de

⁶³⁷ *Ídem.*

haberse gastado todo el dinero que no debía de *shopping*, porque «un día es un día». A pesar de todo ello, no hubo manera de evitar el sufrimiento.

Algo parecido le ocurre a La amiga de Penélope que termina confesando su incapacidad por disfrazar su pena; con ese tono cómico que la caracteriza, incluso cuando se trata de expresar su dolor:

Me hice la altanera y la vengadora. «No me deja quien quiere, sino el que puede», me decía. Y compré la discografía completa de María Dolores Pradera.
Pero ese papel dura poco tiempo. Como el de mujer fatal. llevar la barbilla tan alta produce tortícolis y te tropiezas con los muebles...(p. 35).

Ambas, La mujer que espera y La amiga de Penélope alternan días de desolación con días eufóricos gracias a las compras y al alcohol, como si de ansiolíticos se trataran. Actividades que las protegen de estar con ellas mismas a solas por momentos pero que no consiguen transformar la realidad. Como tampoco lo consigue el alcohol. La escena doce, que lleva por título «Y beber, beber, beber...», trata precisamente de ello. La acotación nos informa de una «barra imaginaria» en la que están apoyadas La amiga de Penélope y La Mujer que espera. De fondo una desgarrada ranchera, *Mala bestia*, de Miguel Comamala:

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Se lo he dicho y se lo repito.
Póngame un Licor 43.
LA MUJER QUE ESPERA.- Por el bien de todos, no le dé más de beber.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Es un canalla. Un miserable.
Un cerdo. Otro Licor 43.
LA MUJER QUE ESPERA.- No le haga caso.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Un mentiroso. Mentiroso.
Mentiroso.
LA MUJER QUE ESPERA.- Vámonos, anda. Te dejo en casa.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Pero tengo razón o no tengo razón?
LA MUJER QUE ESPERA.- Bueno...
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Entonces póngame otro.
LA MUJER QUE ESPERA.- No merece la pena. ¿Para qué?
¿Crees que Carlos te va a agradecer esto?
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Que no me lo agradezca.
Póngame otro. Haga el favor.
LA MUJER QUE ESPERA.- Te vas a sentir fatal.
LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Ya me siento fatal. Estoy fatal. Quiero estar fatal. Hasta el final de mis días. Traiga la botella de Licor 43.
LA MUJER QUE ESPERA.- Te vas a destrozar el estómago.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Es verdad. (Pausa.) Mejor. Póngame un Anís del Mono. Hasta que se le rompan las cadenas.

LA MUJER QUE ESPERA.- Mira, no tiene sentido. Es mejor que nos vayamos ahora. Mañana lo verás más claro.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Que Carlos es un cerdo?

LA MUJER QUE ESPERA.- No. Eso no. Que no merece la pena.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- A ti sí. Tú estás dispuesta a esperar.

Silencio.

LA MUJER QUE ESPERA.- Tienes razón. Camarero. Un Anís del Mono y un Licor 43.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Y eso? Te vas a destrozar el estómago.

LA MUJER QUE ESPERA.- Que sea por las amigas.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No, eso no. Por mi culpa no.

LA MUJER QUE ESPERA.- Entonces vámonos.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No.

LA MUJER QUE ESPERA.- Entonces bebamos.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No.

LA MUJER QUE ESPERA.- ¿Entonces?

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Siempre me convences.

LA MUJER QUE ESPERA.- Pago yo (pp. 18-20).

Simpáticamente, como muchas otras escenas que comparten La amiga y La mujer, resuelven la escena y lo que puede acabar fatal, termina siendo anecdótico. No obstante, Pascual está continuamente tratando el dolor de sus protagonistas y al mismo tiempo suavizándolo con tonos humorísticos que, sin embargo, no consiguen enmascararlo. El diálogo que comparten las "Penélopes" contemporáneas es un intento más, por parte de la dramaturga, de subrayar el ahogamiento que sufren sus personajes por la condición de espera en la que se encuentran. Y el alcohol, un clásico para las penas de amor, más allá de entretener los días desolados, enfatiza el desgarró y la dependencia que sufren, por no decir, ansiedad por querer y no poder olvidar. Muy acorde a la ranchera que suena de fondo en esta escena y que repite, a modo de estribillo: «Ojalá que ese rayo que cae, caiga sobre ti» pero termina suplicando: «Ojalá que ese rayo que cae, se olvide de ti».

Las escenas que le siguen a esos días desolados tienen que ver con la toma de conciencia de La amiga y de La mujer, empujada por su amiga, como observamos en la escena 16, ya comentada, donde después de denunciar la situación oprimida en la que continúa la mujer en cualquier parte del mundo, La amiga expone claramente y con una lucidez sorprendente y admirable lo siguiente, en sintonía con las palabras de Lagarde: «Cuando estás sola observas más. Te fijas. Y el paisaje cambia. Necesito sentir las ideas para creer en ellas. Y me duele el estómago de ver cosas que no me gustan» (p. 27).

Algo similar a la ranchera, *Mala bestia*, que suena en *Las Voces de Penélope* desean la Ama y la Tía de Rosita, cuando en una conversación que mantienen pronuncian lo que todo el mundo piensa y se calla:

Tía (enardecida): Cuando pienso en la mala acción que le han hecho y en el terrible engaño mantenido y en la falsedad del corazón de ese hombre, que no es de mi familia ni merece ser de mi familia, quisiera tener veinte años para tomar un vapor y llegar a Tucumán y coger un látigo...

Ama (interrumpiéndola): ... y coger una espada y cortarle la cabeza y machacársela con dos piedras y cortarle la mano del falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño.

Tía: Sí; sí; que pagara con sangre lo que sangre ha costado, aunque todo sea sangre mía, y después...

Ama: ...aventar las cenizas sobre el mar (p. 119).

Pero, ciertamente, como opina su Tía, Rosita «e(r)a feliz» dándole la espalda a la realidad y disfrazándola con un ajuar que jamás usó y con unas cartas llenas de mentiras. Vivió el abandono desde la desolación y no desde la oportunidad para encontrarse y redefinirse, puesto que su promesa se lo impedía. Llegando ya al final de la obra, su Tía insiste: «Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia» (p. 136). Pero el tiempo para Rosita, a diferencia de las protagonistas de Pascual, ya ha pasado, o, al menos, eso interpretamos de sus palabras: «Estaba atada. [...] Ahora lo único que me queda es mi dignidad» (pp. 138 y 139).

3.6. Los otros

Al mismo tiempo que llega el trágico desenlace de *La casa de Bernarda Alba*, se enfatiza una preocupación presente a lo largo de toda la pieza: los otros. Pronuncia Angustias: «Deshonra de nuestra casa» (p. 276) y le sigue Magdalena: «¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!» (p. 277); Bernarda: «No creas que los muros defienden de la vergüenza»; la Criada: «¡Se han levantado los vecinos!» (p. 278); y, como cierre insensato, Bernarda exige como si el hecho no le afectase: «Llevala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen!» (p. 279), cayendo en un patetismo absoluto. Beauvoir nos ayuda a entender esta irracionalidad:

Si una mujer se evade de la sociedad, vuelve a la Naturaleza y al demonio, desencadena en el seno del grupo fuerzas incontrolables y malignas. La reprobación que inspira una conducta desvergonzada siempre incluye algo de miedo. [...] su desgracia es un deshonor a los ojos de la sociedad; hay civilizaciones tan severas que tendrán que matar a la criminal para desolidarizarse de su crimen. En otras, se castiga al esposo complaciente

con encerradas o paseándolo desnudo a lomos de burro. La comunidad se encarga de castigar en su lugar a la culpable, porque no le ha ofendido sólo a él, sino a toda la colectividad.⁶³⁸

Además, la construcción del sujeto femenino occidental es producto de un discurso diverso en el que ha participado, además del pensamiento clásico, medieval y moderno, un discurso católico donde la figura de la virgen María resulta la pieza central.⁶³⁹ Y de acuerdo con Beauvoir, «no hay ninguna imagen de la mujer que no genere inmediatamente su imagen inversa: es la Vida y la Muerte, la Naturaleza y el Artificio, la Luz y la Noche».⁶⁴⁰ El personaje de Adela y todos aquellos personajes que son la mayoría de las veces la encarnación de la libertad individual pertenecen a la imagen opuesta de la Virgen María, de la imagen libre de mezcla, es por ello que gotean erotismo en cada movimiento. Lo opuesto a

⁶³⁸ Y continúa la filósofa:

Estas costumbres existieron con una especial dureza en la España supersticiosa y mística, sensual y aterrorizada por la carne. Calderón, Lorca, Valle-Inclán las convirtieron en tema de numerosos dramas. En *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, las mujeres del pueblo quieren castigar a la joven seducida quemándola con carbón ardiendo «en el sitio de su pecado». En *Divinas palabras* de Valle-Inclán, la mujer adúltera aparece como una bruja que baila con el demonio; una vez descubierta su falta, todo el pueblo se reúne para arrancarle la ropa, para ahogarla. Según muchas tradiciones se desnudaba a la pecadora y después se la lapidaba, tal y como se relata en el Evangelio, se la enterraba viva, se la ahogaba, se la quemaba. El sentido de estos suplicios era devolverla a la Naturaleza después de haberla despojado de su dignidad social. [...] Esta severidad salvaje se pierde a medida que disminuyen las supersticiones y se disipa el miedo.

Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, «Los hechos y los mitos», Vol. I, Madrid, Cátedra, 1998, p. 270.

⁶³⁹ María Asunción González de Chávez sitúa a la Virgen María al final de una cadena evolutiva, que comienza en las diosas clásicas de la cultura occidental, lo que muestra que siempre «la mujer ha estado cerca de lo sagrado»:

Las primeras diosas eran «polifacéticas», «creadoras y destructivas», «benévolas y crueles», sus poderes eran independientes y no estaban vinculados solamente a la fecundidad; hablamos del periodo Paleolítico superior, cuando el hombre no conocía su participación en la procreación. Gea, madre y esposa de Urano, marcó la transición hacia la dominación olímpica masculina, favoreciendo el reinado de Zeus en un juego de complicidad por el que las diosas se volvieron protectoras y al servicio de los dioses. A partir de ahí los dioses adquirieron la preponderancia sobre las deidades, al tiempo que conocieron y engrandecieron su paternidad y se apropiaron de la capacidad biológica femenina. A partir de ahí las imágenes femeninas perdieron aquellos poderes que podían resultar amenazadores y se desexualizaron. Desde entonces representaron a la buena madre protectora que recibía su prestigio a través de la vinculación que tenía con dioses importantes. El último eslabón en la cadena es la Virgen María, venerada en cuanto Madre de Jesús-Dios, pero no como diosa. Ella es «sierva del Señor», «mediadora del Dios Creador», a la que se le niega la sexualidad y se le adora como Mujer-Madre humilde y subordinada al hijo de Dios. María es el ideal del yo femenino, desprovista de la otra cara iracunda y hostil que tenían las diosas clásicas y que tienen las madres reales.

Lola Luna, «La historia feminista del género y la cuestión del sujeto», en *Historia Política social-movimiento popular*, Archivo de Chile, pp. 11 y 12.

[http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_gen_cl/MSdocgencl0002.pdf], consulta: 09/09/12.

⁶⁴⁰ Beauvoir, *El segundo sexo*, op. cit., p. 277.

esa imagen pura y normativa resulta una amenaza para un sistema creado para fortalecer tan sólo a uno, el patriarcado.⁶⁴¹ Pero esa amenaza, esa *femme fatal*, es necesaria en la sociedad pues lo que una no es, lo es la otra, «lo inesencial retorna necesariamente a lo esencial. En la imagen de la Virgen María y Beatriz subyacen Eva y Circe»,⁶⁴² concluye la filósofa francesa. Y desde tiempos inmemorables el hombre se casa con la pura pero se acuesta con la impura.

3.6.1. *Atra bilis*

El tema de los otros es tratado tanto en *La casa* como en *Atra bilis* desde la actitud vigilante que los demás tienen sobre nosotros. Nuestras protagonistas viven y se comportan para ellos, para el orden social, olvidándose de ellas, es decir, olvidándose del propio individuo. Para el mundo de estas obras lo principal es la imagen que proyectamos a los demás, una imagen que debe estar acorde con una moral que rechaza la satisfacción de los instintos. Nuestra dignidad depende de la «buena fachada y armonía familiar» (p. 250) que mostremos al exterior, a pesar de tener «una tormenta en cada cuarto» (p. 260). ¿Qué importancia tiene nuestra emoción en ese mundo? ¿Qué importa el sufrimiento de Aurori, Adela o la hija de la Librada?, absolutamente nada. Así se lo hace saber Nazaria a Aurori: «Putá, eres la vergüenza de esta casa» (p. 222).

Uno de los momentos en los que más notable es la importancia de los otros es en el duelo. En *Atra bilis* lo observamos, cuando Nazaria pregunta a su hermana: «¿Has tomado nota en la libreta de hule de las que han venido?» y, después, dice: «Hay que hacer bien el recuento, que luego vendrán a cobrarse la visita las que menos lo merecen. A Lorenza, la de los Cucos, la he echado en falta» (p. 184). De igual modo, en *La casa de Bernarda Alba*, Criada y Poncia, preocupadas por tener todo impecable antes de que lleguen los familiares y el resto del pueblo que asisten al duelo, son las primeras en mostrar su interés por la asistencia al funeral al que tan sólo han venido los parientes de Bernarda, ya que «la gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto, y le hicieron la cruz» (p. 142), explica Poncia. Pero no son los únicos que no quieren ver a Bernarda, Adelaida tampoco ha asistido al duelo, primero Martirio culpa a su novio que «no la deja salir al tranco de la calle» y luego añade:

⁶⁴¹ Según la filósofa francesa: «La virginidad es uno de los secretos que los hombres encuentran más turbador, y más cuanto más libertinos son; la pureza de la jovencita permite esperar todas las licencias y a saber las perversidades que oculta su inocencia». *Ibíd.*, p. 284.

⁶⁴² *Ibíd.*, p. 277.

Le tienen miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre [...] Su padre mató en Cuba al marido de su primera mujer para casarse con ella. Luego, aquí, la abandonó y se fue con otra que tenía una hija, y luego tuvo relaciones con esta muchacha, la madre de Adelaida, y se casó con ella después de haber muerto loca la segunda mujer (pp. 168 y 169).

Y Pepe el Romano, previsiblemente, también ha fallado. De descubrirlo, se ha encargado Bernarda (p. 151). Recogemos a continuación las oportunas palabras de Brenda Frazier:

Bernarda atestigua la mujer que se afirma por la influencia que impone sobre los demás, de una manera dominante y egoísta. Su posición de autoridad y su conciencia de lo puramente social le han pervertido su concepción materna y su deber en cuanto a sus hijas. Aquellas dos cosas le han incitado a quitarles a las chicas todo el dominio de sí mismas, sofocando su evolución, su florecimiento y su realización total. Ella se afirma sondeando a los demás y negándolas si la contradicen. Aquí se encuentra Bernarda con su propósito y su fin, que es enteramente distinto a los anteriores ya vistos y muchísimo menos agradable. Agrada tan poco porque para obtener su propósito, Bernarda, según su criterio, les va quitando a las hijas hasta la personalidad, reprimiéndolas en todo.⁶⁴³

Según Rubia Barcia, «la clave de la conducta de Bernarda está en la equivalencia para ella entre pensamiento y creencia».⁶⁴⁴ De ahí la siguiente justificación: «No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno» (p. 226). El comportamiento de Bernarda sólo tiene un fin: la aceptación de los otros. «Todo su honor, su orgullo, su vanidad tienen sus raíces en los demás y en la opinión pública, ya que no actúa movida por su conciencia ni por sus ideales sino por aparentar ante los otros. Bernarda es dirigida por lo que ocurre fuera de ella, no por lo que ocurre por dentro, como debe ser según Lorca».⁶⁴⁵ No obstante, Frazier se plantea: «Lo extraño de su conducta, sin embargo, procede de su falta de respeto para con la gente del pueblo, su desprecio evidente hacia todo el mundo, y su actitud de condescendencia hacia los demás, los cuales se contraponen a su miedo espantoso al qué dirán, que la cohíbe desde lo más profundo de su ser».⁶⁴⁶

Este personaje femenino, uno de los más logrados en la dramaturgia de García Lorca, representa «la expresión histórica de unos intereses económicos, en función de los cuales se habían establecido los conceptos de religión, familia, sexualidad, libertad, y de cuanto,

⁶⁴³ Frazier, «La mujer en el teatro de Lorca», *op.cit.*, p. 157.

⁶⁴⁴ Rubia, Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 317.

⁶⁴⁵ Según Frazier, Lorca «al antiguo tema del honor ha añadido otros matices que señalan la necesidad de obedecerse a uno mismo primero antes de pensar en la influencia de los demás». «La mujer en el teatro de Lorca», *op. cit.*, p. 172.

⁶⁴⁶ *Ídem.*

sustancialmente, definía la vida». ⁶⁴⁷ La necesidad que sufre Bernarda de superioridad la obliga a obedecer las convenciones sociales y no las suyas propias, de eso depende su honor.

3.6.2. *El matrimonio Palavrakis*

En el texto de Angélica Liddell, los otros, o lo que es lo mismo, la sociedad ejerce una gran influencia en sus protagonistas. Tanta que terminan actuando por convención y no por elección. Esto tendrá una catastrófica consecuencia, la violencia inevitable de unos seres que se han visto obligados a amar y engendrar por necesidad o por obligación, como única opción de supervivencia. Muerta la hija y ellos:

Los habitantes del pueblo se quedaron mucho más quietos. Mucho más quietos. [...] Todos se empezaron a comunicar mediante monosílabos. Siguieron convocando el concurso de baile pero no volvió a existir una pareja que recogiera el trofeo sonriendo. A partir de ciertas horas se podía ver a familias enteras frente al televisor, sin moverse, sin moverse, con los ojos tan vacíos como los de Edipo. Ahora ellos también conocían el horror (p. 55).

Con estas palabras la dramaturga decide poner punto y final a la obra e historia de los señores Palavrakis. «El desenlace es inevitable como en la tragedia griega», ⁶⁴⁸ nos dice Canale, «si en el pasado el hado es controlado por dioses y oráculos, en la actualidad es la propia sociedad la que tiene ese valor determinista». ⁶⁴⁹ Y nosotros, los lectores/espectadores, los otros, como habitantes del pueblo, quedamos profundamente perturbados pues Liddell ha conseguido su objetivo: rebajarnos al nivel de monstruos, retomando la interrogación de Elsa: «¿Usted no está destruida, aniquilada, enferma?» (p. 377); o, en palabras de Canale: «Todos los personajes han sido culpables o cómplices, el mundo genera monstruos y es imposible escapar. Los desesperados son los únicos que tienen la capacidad de asumirlo y la autora, con esta democratización de la monstruosidad, obliga al espectador a identificarse con ellos. Y esta identificación con lo monstruoso genera conmoción». ⁶⁵⁰ Y a nosotros sólo nos queda comprender lo que los clásicos ya descubrieron, nuestra existencia es trágica y cuanto antes lo aceptemos, mejor.

⁶⁴⁷ José Monleón, «Política y teatro: cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*», *Cuadernos Hispánicos*, 433-434, (1986), p. 379.

⁶⁴⁸ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁴⁹ *Ídem*.

⁶⁵⁰ *Ibíd.*, p. 377.

Volviendo al matrimonio de Liddell antes de que muera, vemos que, tras la muerte de su hija, los señores Palavrakis entran en una profunda desesperación que los llevará a la autodestrucción. Ese estado provoca la compasión de los otros que en ningún momento sospechan que los propios asesinos de la pequeña Chloé han sido sus propios padres. Sin embargo, al morir la señora Palavrakis, pues su corazón no puede soportar tanta crueldad acumulada año tras año, primero con su padre y después con su marido, los otros descubren lo que Elsa ha pretendido esconder durante tanto tiempo, la monstruosidad de su padre, de su marido, de ella, de su matrimonio, de su familia, de la sociedad... y de todos nosotros. Ante la tragedia, los otros sufren la misma parálisis que sufría Elsa en vida. Ahora son ellos quienes no dan crédito a lo ocurrido; una mezcla de compasión y de pavor se apodera de ellos al ser testigos de tanta brutalidad, de tanto salvajismo.

Según Canale: «Los personajes como Edipo, son transformados por un conocimiento que los llevará a destruirse a sí mismos y al entorno que los generó, por lo que podríamos decir que son, también, hijos de la bruja Medea».⁶⁵¹ Tantos unos como otros enloquecen ante tanto dolor, el dolor que implica vivir en un mundo desesperanzador que tiende hacia el mal, irremediamente. Así, Mateo consciente de ello, no alcanza a impedir su degeneración, termina destruyendo su entorno y a él mismo, su mayor amenaza.

Del mismo modo que el rey Edipo, que horrorizado por sus actos se clava los alfileres de oro con los que su madre, y después esposa, sujetaba sus vestidos, para no ver los males que había causado, los vecinos del matrimonio necesitan vaciarse los ojos para dejar de ver, para dejar de horrorizarse. Pero fracasaran en su intento y continuarán viendo, a pesar de su vacío, la desgracia fatalmente descubierta. Se trata de un sentimiento de vergüenza, por encima de todo, por pertenecer a esa raza llamada humanidad capaz de cometer los crímenes más atroces. La misma culpabilidad e inocencia que tiene Edipo la tiene el matrimonio y, en última instancia, todos nosotros; el objetivo liddelliano, que no es otro que el de acabar con ese sentimiento de superioridad que todos llevamos dentro, así es, ha sido cumplido.⁶⁵²

⁶⁵¹ *Ibíd.*, p. 376.

⁶⁵² Nos interroga Ignacio Arellano:

¿Es culpable Edipo de nefandos pecados dignos de semejante castigo? ¿Es una víctima inocente de los designios de los dioses? ¿No ha cometido sus sacrilegios ignorante de lo que hacía? Hay, sin duda, ciertas culpas distribuidas en los personajes de la tragedia, de las cuales Edipo no está libre: la misma muerte de Layo es producto de una violenta soberbia de Edipo, cuya muerte inmisericorde, por cierto, dispusieron sus padres. Pero la presencia de los oráculos y su cumplimiento ineluctable hacen sospechar que este miserable parricida es una víctima cuyos sufrimientos son mayores que sus culpas. Y en ese sufrimiento está quizá la lección última de la humanidad de Edipo, su condición de héroe, su dimensión trágica que lo hermana con la raza entera de los mortales. He ahí el lamento del coro, que observa compungido esta historia de dolor:

Así, la importancia de los otros en esta pieza es crucial para que la autora consiga su propósito. Esa figura inquisitiva adjudicada a los demás, como aquello que se me escapa de mí, es señalada por primera vez por el señor Palavrakis: «Se lo están contando» y Elsa responde: «Déjalos, que lo cuenten». Continúa Mateo: «Te gusta que lo pregonen». Y Elsa contesta, demostrando su profunda frustración, su profunda necesidad de sentirse alguien, alguien para los demás y, así, para ella también: «Hay gente que moriría por un gesto de compasión. En el fondo nos envidian». E insiste Liddell, utilizando a Elsa para machacarnos con su mensaje: «Les pertenece. Nuestro espanto les pertenece. Es propiedad de todos. Todos vinieron al funeral. [...] Les entra curiosidad por saber lo que se siente. Estoy segura. Buscan en sus vidas algo horroroso, algo que se parezca a lo nuestro» (p. 31).

Tanto Elsa como Mateo viven preocupados por los demás, preocupados por lo que pensarán de ellos y por lo que los demás le pueden hacer a su hija; conscientes del mal que tiene la humanidad. En especial el personaje de Mateo que desde el principio se resiste a participar en ese juego hipócrita en el que todos jugamos: «Fíjate en las caras de toda esa gente. Están destruidos, aniquilados, enfermos. Me da la impresión de que trayendo un hijo al mundo vamos a causar una gran desgracia, quiero decir, vamos a envilecer a la humanidad entera» (p. 16). Y concluye: «No lo entiendes, maldita sea, no lo entiendes. Es uno más, uno más de la ciénaga, destruido, aniquilado, enfermo. Y nosotros destruidos, aniquilados, enfermos. Y todos destruidos, aniquilados, enfermos» (p. 17). El personaje sufre una preocupación obsesiva por los demás, obsesión que se traduce en un miedo constante. Miedo que le afectará a su faceta como padre y, principalmente, como individuo, tal y como ya hemos señalado. De ahí ese miedo constante a los otros y de pertenecer a la sociedad.

El eco lorquiano en el personaje de Mateo es descarado, principalmente con el personaje de Bernarda. Como ella, pretenderá controlar el exterior, creyendo que afuera se encuentra el peligro, sin ser capaz de verse a él mismo como el gran peligro, su gran peligro. Por el contrario, para Elsa la presencia de los otros le hace sentirse viva, observada, valiosa.

«¡Ay, generaciones de los hombres, cómo calculo que vuestra vida y la nada son lo mismo! ¿Quién llega a tanta felicidad como pudo imaginar si no es para ver declinar lo que imaginó? Teniendo como ejemplo tu destino, el tuyo, sí, Edipo miserable, no hay en el mortal nada por lo que pueda llamarle feliz. Mirad aquí al famoso Edipo que descifró los famosos enigmas y era muy poderoso varón cuya fortuna ninguno podía contemplar sin envidia. Mirad a que cúmulo de desgracias ha venido. Tratándose de un mortal, hemos de ver hasta su último día, antes de considerarle feliz». O, como lo dijo, siglos más tarde -la lección es eterna- el poeta español Mira de Amescua en una de sus comedias: No hay dicha ni desdicha hasta la muerte. Edipo, el rey destronado, el vagabundo ciego, mientras tantea con un palo por los caminos, lo sabe perfectamente.

«Edipo rey», *Diario de Navarra*, (25 de enero de 2003).
[<http://www.unav.es/noticias/opinion/textos/op250103.html>], consulta: 04/08/13.

Ella, a diferencia de su marido, está metida en la burbuja de la mentira de la sociedad, vive de puertas hacia fuera y cumple con lo que la sociedad exige, un matrimonio con hijos, a pesar de vivir un infierno de puertas hacia dentro. Sólo el hecho de ser descubierto el infierno que es su vida la llevará a la destrucción, pues no soportará tal humillación. Sobre el tratamiento del otro en el teatro español nos explica Doménech:

El tema del otro, desde el punto de vista social, había encontrado un tratamiento superficial y artificioso en Echegaray y en Benavente. En Valle-Inclán se presentaba como parodia sarcástica de Echegaray y su escuela. En Unamuno se situaba en una perspectiva estrictamente filosófica, de suerte que sólo en algunos rasgos podía interpretarse en una problemática social. [...] en García Lorca (no sólo en *La casa de Bernarda Alba*: en todo su teatro) aparece en dos dimensiones fundamentales y simultáneas. La primera, desarrollando un pensamiento existencial, de raíz unamuniana, y anticipando la conocida conclusión de Sartre en *Huis clos*: «el infierno son los demás». La segunda, de carácter social, ahondando en la visión valleinclaniana: la opinión de los otros en tanto que manifestación de los designios del orden social -patriarcal, autoritario- y sus actitud vigilante y hostil en tanto que cauce por el que ha de discurrir toda vida personal, individual, para sostener ese orden establecido. Es, pues, un infierno... español. El gran acierto de Lorca está, además, en mostrarnos las «razones» del orden social y las «razones» de la naturaleza, en un antagonismo que permite apreciar cómo ese orden esté montado al margen, y aún más: en contra de las exigencias de aquélla.⁶⁵³

Para el poeta granadino, los otros son siempre lo extraño, lo ajeno, y su presencia es sinónimo de alteración e, incluso, de aniquilación: «De todo tiene culpa esta crítica que no nos deja vivir» (p. 168), expresa Amelia; o, de manera más patética, lo hará el personaje de Rosita:

Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera (p. 136).

Rosita intenta transformar su realidad, del mismo modo que la señora Palavrakis, pero la presencia de los otros destruye toda posibilidad de transformación. No obstante, existe una gran diferencia entre el personaje de Rosita y el de Elsa. La primera al ser descubierta, acepta su soltería de la manera más combatiente y valiente, enfrentándose a ese control que los demás ejercen sobre ella. Así se lo expresa a su Tía: «Ya sé que se está acordando de su hermana la solterona... solterona como yo. Era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo..., pero yo no seré así» (p. 139). Sin embargo, Elsa, lejos de luchar

⁶⁵³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 170.

contra ese dedo que la señala y la culpabiliza, decide callar, silenciarse, renunciando a su vida y a su libertad, dejándose morir.

3.6.3. *Las voces de Penélope*

Pasemos a *Las voces de Penélope*. De las muchas coincidencias que comparten las protagonistas de Pascual y la protagonista de Lorca, destacamos la tenacidad con la que quieren escapar del victimismo al que los otros están dispuestos a encasillarlas. Sirviéndonos de las palabras de Penélope, que consciente de todos los papeles que le ha tocado representar («madre, padre, reina, amiga, gobernante: todos los papeles para una única actriz»), se niega a representar uno, el de víctima. «Víctima no» (p. 23), expresa con rotundidad, tras sentirse humillada ante la mirada compasiva de su ama: «No me mires así, Nodriz». Palabras que nos recuerdan a las de Rosita dirigidas a su Tía y a su Ama, por el mismo motivo que el de Penélope, la compasión que le tienen: «¡Vamos! No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. (Se va el Ama). Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan», dice Rosita.

Así es, Rosita y Penélope viven atormentadas por los demás, por los de dentro de sus casas, pero, sobre todo, por los que están fuera, esos que les dicen como tienen que vivir, privándolas de ser las protagonistas de sus vidas. Si Rosita suplica: «Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía» y nos interroga «¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?» (p. 139). Penélope ruega la muerte, puesto que «no t[iene] razones para comer. No t[iene] razones para respirar. No t[iene] razones para vivir». Empeñada en desaparecer, repite incesantemente: «Dejarme ir. Simplemente: dejarme. Como se dejan las hojas cuando el viento las atrapa y las aleja del árbol al que pertenecieron» (p. 15).

Por una parte, Penélope, mientras espera a su marido, se le ha llenado el palacio de interesados pretendientes a los que no les interesa nada más que su fortaleza. Claramente lo explica el personaje:

Aquel andaba de rodillas ante mi marido... Aquel otro, entregaba la lengua a los halagos... ¡Y ése! ¡Ése! Le juró fidelidad más allá de la muerte... Todos me miran de soslayo. Me animan a fijar la fecha de mis nupcias. "El que se fue, se fue", me dicen. Y sonríen al escuchar el tintineo del oro en sus manos» (p. 23).

Por otra, a Rosita, también, las demás la presionan para que siga el camino que han decidido por ella. Esto se ve claramente en la conversación que mantiene con Las Solteronas, proyección grotesca y patética del drama de la protagonista,⁶⁵⁴ y las Ayolas, hijas de un fotógrafo, de clase social ascendente, muchachas ya muy bien vestidas, pero no aún bien educadas,⁶⁵⁵ nos informa el hermano del poeta, en la que Rosita se deja llevar por la inercia de la sociedad machista:

Ayola 1ª: ¡Tengo una gana de que Rosita se case!

Rosita: ¡Por Dios!

Ayola 2ª: Nada de tonterías. ¡Yo también!

Rosita: ¿Por qué?

Ayola 1ª: Para ir a una boda. En cuanto yo pueda me caso.

Tía: ¡Niña!

Ayola 1ª: Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera.

Ayola 2ª: Yo pienso igual.

Tía (a la Madre): ¿Qué le parece a usted?

Ayola 1ª: ¡Ay! ¡Y si soy amiga de Rosita es porque sé que tiene novio! Las mujeres sin novio están pochadas, recocidas y todas ellas... (Al ver a las solteronas) bueno, todas no, algunas de ellas... En fin, ¡todas están rabiadas!

Tía: ¡Ea! Ya está bien.

Madre: Déjala.

Solterona 1ª: Hay muchas que no se casan porque no quieren.

Ayola 2ª: Eso no lo creo yo.

Solterona 1ª (con intención): Lo sé muy cierto.

Ayola 2ª: La que no se quiere casar, deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón atisbando a la gente.

Solterona 2ª: ¡Le puede gustar tomar el aire! (pp. 104 y 105).

El plano social, «capital en la obra»,⁶⁵⁶ ejerce tal fuerza en la protagonista lorquiiana que la ciega de tal manera y la imposibilita rehacer su vida. Lo cierto es que, en el mundo de Rosita, a diferencia del mundo de las protagonistas de Pascual, sólo existen dos posibilidades, o bien, se casa, o, se queda soltera.

Tengamos presente las palabras del hermano del poeta, citadas con anterioridad, en las que nos confiesa cómo sintió García Lorca el trato injusto que recibía la solterona española a través de injustificadas burlas y maledicencias que no hacían otra cosa que arrinconar a la mujer soltera privándole su realización individual. Admitiendo, así, con sus palabras la amenaza de la gente para Doña Rosita; más bien, el qué dirán que tanto persiguió y condenó a

⁶⁵⁴ Francisco García Lorca, *Francisco y su mundo*, op. cit., p. 364.

⁶⁵⁵ *Ídem*.

⁶⁵⁶ *Ibíd.*, p. 363.

nuestro poeta y su obra. Nuestra protagonista es transparente cuando se le pregunta por su felicidad: «Cuando no veo la gente estoy contenta, pero cuando la tengo que ver...» (p. 93). Y años después, reconociendo su miseria, dice: «Pero lo sabían todos» (p. 136).

A pesar de su sufrimiento, Rosita consigue darle la vuelta al término de solterona cuando asegura que «ni será agria ni odiará a los niños y a toda la gente que se ponga un traje nuevo» (p. 139), haciéndole, de esta forma, un jaque mate a toda la sociedad granadina que la señala con el dedo. Parecido a Penélope de Pascual que en la escena catorce cobra consciencia de sí misma, y rebelándose pronuncia decidida: «Manda limpiarlo todo, nodriza. Quiero que Ítaca huela a incienso» (p. 23); Rosita, al rechazar al arquetipo de la solterona, también, desafía a la gente. No obstante, acto seguido confiesa: «Pero yo prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol. De todos modos las vecinas estarán acechando. Con la mudanza ha estado todo el día la puerta llena de chiquillos como si en la casa hubiera un muerto» (p. 134). Y es que Rosita lejos está ya de rebelarse ante los otros, desposeída de la belleza que la caracterizaba en su juventud, su respuesta ante esa sociedad patriarcal, resulta inútil.

Por último, decir que Rosita no es el único personaje de la obra que padece la exigencia social, el imperativo de la sociedad granadina con su cursilería también lo sufren la Madre de Las Solteronas y ellas mismas. El personaje de la Madre, a continuación, nos transmite el mismo pesar que soporta desde que murió su marido:

Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie. Pero usted lo sabe muy bien: desde que faltó mi pobre marido hago verdaderos milagros para administrar la pensión que nos queda. [...] A pesar de todo, nosotras no hemos descendido de clase. ¡Y qué angustias he pasado, señora, para que estas hijas puedan seguir usando sombrero! Cuántas lágrimas, cuántas tristezas, por una cinta o un grupo de bucles! Esas plumas y esos alambres me tienen costado muchas noches en vela (pp. 97 y 98).

Su discurso queda interrumpido por una de sus hijas que le dice, avergonzada: «Mamá, no comentes más esto. Todo Granada lo sabe». Ese encubrimiento de la realidad es lo que Francisco García Lorca define como: «Es un quiero y ni puedo; es un vivir simulando un plano social al que no se llega, es, esencialmente, una vergonzosa pobreza; y es una inclinación forzosa -y acaso complaciente- a los falsos signos exteriores que la encubren». Y nos advierte: «Sólo la que nace de la necesidad es la verdadera, teñida, casi siempre por aspiraciones que, por legítimas e imposibles al par, ponen una nota patética y

lamentablemente cómica» (p. 16). Pero ellas no son las únicas víctimas de esa falsedad, Granada, la verduga, es, al mismo tiempo, la gran víctima de ese querer y no poder.

Volviendo a *Las voces*, las otras Penélope, no por vivir en un tiempo contemporáneo se escapan de la mirada cotilla de los demás. Para La mujer que espera la escena octava, titulada «El contestador», nos explica una anécdota que le ocurrió con una de sus vecinas, mientras «con una lata de metal brillante en la mano» se disponía a quemar el buzón por no recibir las cartas esperadas de su amante:

LA MUJER QUE ESPERA.- La señora del cuarto, como siempre tan discreta, me descubrió en el descansillo. «¿Qué? ¿Limpiando el buzón, eh? Sí, yo también lo había pensado: con gasolina se quitan muy bien las manchas... Bueno, bueno, me subo, ¡eh! Ten cuidado, maja, que estas cosas son tan peligrosas ...» (p. 13).

El personaje, repitiendo las actitudes de Penélope y de Rosita, sólo logra ser consciente de su estado deshabitado y estéril cuando se deja destruir, pero no para desaparecer, sino para renacer. Ella misma nos ayuda a comprenderlo: «Pero al romperme, me vi atrapada en la historia; en la mirada de esas mujeres que aguardan tras la celosía de una ventana. Y decidí salir. Rasgar mi piel para tomar otra. (Pausa.) Y volé, Ulises. Con las alas de quien se sintió mendigo de la vida y ahora se sabe propietario de ella» (p. 36). Y, así, es como consigue salir de ese estado en coma, del mismo modo que La amiga de Penélope. No sin antes, como las otras "Penélope", pasar por un proceso largo en el que necesitará odiar a la fuente de su dolor para, finalmente, hacer un ejercicio de madurez, de superación. Es así como en la escena trece, titulada «Como una señora», sonando de fondo *La Truhana* de La Lupe, La amiga de Penélope empieza despotricando a diestro y siniestro a la nueva pareja de su ex, mientras se lo cuenta a La mujer que espera que está sentada entre el público: «NO QUE ME DICE LA MUY IMBÉCIL QUE ESTOY CELOSA! [...] Porque soy una señora, que si no... Le saco los ojos, la arrastro por el suelo, le arañó la cara y la dejo calva. ¿Qué se habrá creído? ¡Buscar en la agenda de Carlos y llamar a mi casa! ¡A mí! ¡A mí! [...] Que quería hablar conmigo: para decirme que Carlos lo ha pasado muy mal y ha sufrido mucho...» (p. 20). Y entonces, «dulcísima», le cuenta a la nueva pareja de su ex pequeños secretos:

Es un hombre tan sensible... ¿No te ha contado que le aterran las arañas? Sí, las arañas, viajar en avión, los centros comerciales con mucha gente, los edificios altos... Sí, sí es claustrofóbico. «¡No se te ocurra llevarle al Parque de Atracciones que se pone malísimo!»

(Resuelta.) Ya sé que le encanta. ¿Cómo no me voy a acordar?
 (Encantadora.) A Carlos se le perdona todo... Es un hombre tan maravilloso... Yo espero que seáis muy felices. Se merece lo mejor. Fíjate como será que lo de su enfermedad se te acaba olvidando....¡Vaya! ¿No te ha dicho lo de su... ? (Pausa.)
 (Sonriendo.) No me gustaría ser indiscreta. Claro, os conocéis desde hace tan poco... ¿De verdad... ? No te asustes. Es un problema estomacal de carácter genético. Ha estado en tratamiento, pero los médicos no encuentran el modo...Tiene vómitos, jaquecas, un poco de halitosis por la mañana, ronca... De repente se queda blanco y tieso como un perro que parece que se te ha muerto, allí trismo, pero no... (Suspira.) ¡Ah! Es tan bonito el amor, que lo perdona todo».
 (Incisiva.) ¡No he mentido! Sólo le he puesto unas notas de color a la realidad. (Pausa.) Carlos roncaba. Bajito, pero roncaba. [...] Pero no te lo pienses. Vete a vivir con Carlos lo antes posible. ¿Te gusta fregar? ¿Y planchar? ¿Y remendar calzoncillos no te... ? Bueno, es que Carlos, que es tan maravilloso... No te haces idea del partidazo que tienes... [...] Lo que me sorprende es que no te haya presentado ya a su madre. Bueno, pero ella es una persona transcendental en su vida. ¡Qué gran mujer! ¡Qué vitalidad! Le gusta tanto participar en la vida de Carlos y de su pareja y estar con él y que le acompañéis a misa todos los domingos y la paella y el paseíto de la tarde y el rosario...(pp. 21 y 22).

Y tras soltar, renace lúcida y sabia, tanto que sorprende incluso a La mujer que espera y al preguntarle esta por «la mala de la película», se refiere a la nueva novia de Carlos, La amiga le contesta: «Sería fácil. La mala es "la otra", la bruja, que además es mujer. Y Carlos, pobre e inocente, no hizo nada. (Pausa.) Además, yo he sido "la otra" en otras relaciones. (Pausa.) Perder siempre cuesta». Y entonces, comparte con La mujer que espera todo su proceso:

LA MUJER QUE ESPERA.- Parece que el hombre es tu enemigo.
 LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No. (Sonriendo.) Mi peor enemigo es la falta de conciencia. (Deja de escucharse el sonido de la impresora.)
 LA MUJER QUE ESPERA.- No sé, me dejas muy confundida.
 LA AMIGA DE PENÉLOPE.- No has perdido la esperanza, ¿verdad? Pues espera. Pero él no va a defender tus derechos por ti. (Pausa.) ¿Nos vamos? Han abierto un italiano nuevo en el barrio. Se llama «Confetti»; ¿o se llama «Sconfitte»?
 (Pausa.) No me acuerdo.
 LA MUJER QUE ESPERA.- «Sconfitte» significa en italiano «las de derrotadas».
 LA AMIGA DE PENÉLOPE.- ¿Derrotadas? Eso nunca. Venga, que nos vamos al chino.
 LA MUJER QUE ESPERA Vamos (p. 28).

Ahora sí, el personaje, además de tomar conciencia de su situación y la de muchas otras compañeras, ha conseguido abandonar su altar poderoso de mujer herida y víctima, rompiendo órdenes caducas y llenas de fisuras. Avanzando hacia eso que tiene que ver con el amor, la aceptación y el respeto a una misma, para poder amar, aceptar y respetar a las demás, a los demás y a lo diferente. Esto es, progresando hacia otra manera de hacer, sentir y ver. Parece que estemos escuchando a Liddell, Ripoll, Pedrero o... a Federico García Lorca.

4. ECOS LORQUIANOS EN EL SIMBOLISMO

4.1. Dentro/fuera

4.1.1. La casa

4.1.1.1. *Atra bilis*

Una de las observaciones que nos aportan los estudios de las dramaturgas posmodernas es que además de privilegiar al tiempo cíclico y repetitivo, privilegian los espacios cerrados, en particular, el doméstico -señalado ya en varias ocasiones en nuestro estudio-. Un espacio al que nos tiene acostumbrados, como bien sabemos, el teatro de Federico García Lorca.

Bernarda tiene como misión la perpetuación de la institución familiar dentro de la estructura patriarcal, es decir: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón» (p. 158). La institución familiar debe mantenerse en ese límite fijado por un sistema social que niega los instintos; convirtiéndose, así, el espacio doméstico en el único escenario para la mujer. Dentro de este ámbito, la mujer puede asumir el papel autoritario reservado para la figura paterna, si este ha fallecido. Justamente como observa Brian C. Morris: «Bernarda Alba inherited from her father much more than the house proudly specified as «esta casa levantada por mi padre» [...]; she inherited words spoken and customs perpetuated in it, habits of mind and dress and attitudes to people and possessions».⁶⁵⁷

Análogamente, el espectador de *Atra bilis* se encuentra ante un espacio dividido entre el «dentro» y el «fuera»; es decir, un espacio que acentúa «la importancia de la relación que se establece entre lo que sucede fuera del ámbito visible de la escena y lo que está sucediendo ante los ojos del espectador»,⁶⁵⁸ en palabras de Francisco García Lorca. El estudio de Doménech observa como ese «dentro/fuera» también se refiere a:

Una oposición espacial, de origen folclórico, mítico [...]: 1º) el dentro es, habitualmente, la casa; la casa sentida como cárcel o como fortaleza (según los personajes, las situaciones, etc.), frente a un enemigo exterior o frente a un estímulo exterior positivo

⁶⁵⁷ García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 60, en Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 73. Y John Crispin complementa la observación de Morris de la siguiente manera: «Frente a la sociedad en que vive, este papel es insostenible. Bernarda necesita por lo tanto falsificar la realidad y crearse por propia voluntad un mundo suyo donde pueda ejercer su dominio, siempre precario e ilusorio; expuesto cada vez más -según se va desarrollando la obra- a la invasión del mundo exterior». «La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana», p. 178. Doménech, 1985, pp. 171-175, en *Ibid.*, p. 74.

⁶⁵⁸ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 378.

(también aquí: según personajes, situaciones, etc.) pero siempre como espacio cerrado; 2º) el fuera, trátase de las calles, del campo, del río o de la orilla del mar, es el espacio abierto: en él presienten los personajes que se encuentran el amor y la libertad, o bien las fuerzas oscuras, el peligro, la muerte.⁶⁵⁹

Mircea Eliade nos advierte en su magnífico tratado sobre la concepción de la que nos habla Doménech: «Los santuarios no son los únicos que exigen la consagración de un espacio. La construcción de una casa implica también una transfiguración análoga del espacio profano». Y añade: «Lo mismo sucede con las murallas de la ciudad: antes de ser obras militares, son una defensa mágica, puesto que reservan, en medio de un espacio caótico poblado de demonios [...], un enclave, un espacio organizado, cosmizado, es decir, provisto de un centro». Esta limitación de dos espacios -sagrado y profano- explica «la importancia ritual del umbral del templo y la casa».⁶⁶⁰

Tanto la casa de Bernarda como la casa de Nazaria, corresponden a un espacio que asfixia a sus habitantes. Por tanto, nos enfrentamos ante la lectura negativa del símbolo, donde el dentro se siente como una prisión; y no como lugar sagrado y protegido, que sería su lectura positiva.

Si bien reconocemos en nuestra tradición literaria al símbolo de la casa como espacio seguro identificado con el cuerpo femenino y más específicamente con el útero materno, como sinónimo de lugar recóndito, «de espacio íntimo en el que el individuo encuentra refugio y protección de las agresiones externas»,⁶⁶¹ y de ahí su lectura positiva, tal y como apuntamos; pronto lo reconocemos como signo de clausura de la mujer y no precisamente por su seguridad sino para la tranquilidad del hombre. Son numerosas las piezas que muestran la inversión del símbolo, de ello nos habla Lourdes Bueno:

El tradicional código del honor, que tanta fama gozó durante y antes de los Siglos de Oro, mantiene parte de su vigencia a lo largo de los siglos y continúa siendo la excusa masculina para ejercer su dominio sobre la mujer. Ésta sigue siendo, a su pesar, la depositaria principal de la honra y, por ello, la casa, como lugar que limita la libertad, que reprime los deseos, que coarta la más mínima posibilidad de huida, se erige en el espacio perfecto del varón para poder controlar y subyugar a su pareja.⁶⁶²

En este espacio el hombre muestra su autoridad y la mujer su «no-cuerpo vestido, envuelto en velos alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las

⁶⁵⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 138.

⁶⁶⁰ Eliade, *Tratado de la historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 2.º ed., 1975, p. 33, en *Ídem*.

⁶⁶¹ Lourdes Bueno Pérez, «Lidia Falcón y García Lorca: el espacio del tirano en los dramas de mujer», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, op. cit., p. 312.

⁶⁶² *Ibíd.*, pp. 312 y 313.

transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama».⁶⁶³ En definitiva, la casa resulta ser el espacio en el que se opera un intercambio desequilibrado que favorece sólo a unos.

Ripoll inicia su pieza con una acotación que nos introduce en una «sala enorme, oscura y densa» que pertenece a una «gran casona, antigua y solariega», de una «pequeñísima aldea» (p. 167), recordándonos a la «cueva» de paredes «de material blanco y duro» (p. 180) que aparece ante un paisaje desolador en *Bodas de sangre* y, sobre todo, a la «habitación blanquísima del interior» de *La casa de Bernarda Alba* con sus «muros gruesos» (p. 139). También la casa de Nazaria tiene «gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire» (p. 167). En estas primeras líneas el humor negro, que caracteriza la dramaturgia de Ripoll, ya está instalado, pues, como veremos, conforme avance nuestro estudio, las bestias, precisamente, se encuentran dentro y no fuera. «Como única decoración» y posibilidad de conectarse con el mundo exterior hay «tres ventanas», símbolo de la transgresión femenina, un lugar «donde se realizan todas las asimetrías del poder».⁶⁶⁴ Estas tienen «los postigos cerrados a cal y canto» (p. 167). Démonos cuenta de la sensación de claustrofobia y falta de libertad que intenta representar Ripoll a través de ese portón enrejado y esas ventanas con los postigos cerrados. Por último, «una sagrada cena bañada en plata», decora ese espacio, en contraste con esa falta de comunión y de convivencia que reina ahí.

Con esta primera descripción podemos entender que «la casa representa el mantenimiento del orden y de la seguridad frente a un espacio externo, símbolo de las fuerzas que pugnan por actuar en su contra».⁶⁶⁵ Pronto se nombran otros escenarios que no contemplaremos los espectadores, pero sí que se mencionarán con frecuencia, estos están cargados de simbolismo también y nos ayudarán a comprender mejor el texto. Nos referimos, al pasillo por el que pasaran varias veces las protagonistas; la cocina, como lugar de transformación,⁶⁶⁶ en la que se prepara el supuesto crimen; los encinares atrayentes de rayos donde yace el hijo muerto de Aurori; y el fuera de la casa en el que se encuentran los otros, los aullidos de los perros..., es decir, el peligro, según la lectura negativa del símbolo.

Así, vemos como en las primeras líneas de *Atra bilis* tenemos todos los elementos que permiten dialogar con la pieza lorquiana, a pesar de su distancia temporal; esto es, la imagen

⁶⁶³ Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit., p. 22.

⁶⁶⁴ Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, op. cit., p. 180.

⁶⁶⁵ Las anteriores palabras podrían perfectamente haberse escrito a propósito de *Atra bilis* sin embargo pertenecen a *La casa de Bernarda Alba*. En Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 83.

⁶⁶⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 120.

costumbrista de una casa aislada como único espacio en el que se desarrolla la acción. Esta casa, aparentemente, protege a sus habitantes del exterior, es decir, de la maldiciente y murmuradora gente y de su «qué dirán» de fuerte arraigo en la mentalidad española y que tanto le preocupa a Bernarda, tal y como comprobamos a continuación: «¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto!» (p. 155). Esa garantía de protección que intenta justificar el personaje inquisitivo de Lorca pronto descubriremos lo que realmente es, la tumba de sus hijas. Un espacio que es descrito por Poncia como una «casa de guerra» (p. 261) de la que todas desean escapar, a pesar de que Bernarda se empeñe en mostrar: «[...] buena fachada y armonía familiar» (p. 250) de puertas para afuera. En esa misma sociedad anticuada, hipócrita y dominante, donde poco importa el individuo y mucho las apariencias, coloca Ripoll a sus protagonistas y, del mismo modo que el dramaturgo, denuncia cuánta fuerza tienen las creencias socio-religiosas en el hogar de esas infelices mujeres, porque no podían ser sino mujeres las que habitaran ese espacio tradicionalmente femenino y, por lo tanto, desvalorizado. Así como lo explica Gabriela Cordone a partir de la comparación que la dramaturga Itziar Pascual hace del teatro y del espacio de la mujer: «[...] Pascual constata que a las mujeres y al teatro "se les dan tratamientos espaciales, reales y simbólicos, muy similares". En efecto, "a las mujeres, históricamente, les ha faltado un espacio propio, y cuando han dispuesto de él, éste ha sido escondido de la visión pública o desvalorizado"». ⁶⁶⁷

4.1.1.2. *Como si fuera esta noche*

La lectura negativa del símbolo también resuena en el texto de Morales. La generación de Mercedes puede que haya escapado físicamente de su casa, que entre y salga de esta a su antojo, pero sigue esclava a un modelo de mujer tradicional, que la obliga a permanecer en una posición inferior a la merced de otro, son lo que Pascual denomina generación «bisagra»:

Mujeres que tienen la edad de ser abuelas y que lo son, y que han sido educadas y han crecido en una cultura afectiva y conductual en la que las mujeres tenían que ser enfermeras, asistentes y ayudantes, y que han asistido a sus familias, pero sus hijas e hijos, ya no han crecido en esa cultura. Es decir, son una generación bisagra porque heredan la misión cuidadora de los padres, pero son bisagra también hacia los cambios sociales del país. Y estas abuelas se convierten en cuidadoras de los nietos por la incorporación de sus hijas o hijas políticas a la vida laboral. Hay todo un grupo de mujeres que están publicando artículos sobre la misión social y emocional de estas

⁶⁶⁷ «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en Pared», de Itziar Pascual», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, op. cit., p. 400.

mujeres y cómo sobre ellas ha caído una carga tremenda. Ser abuela bisagra no es fácil y forma parte de la historia precisa de este país. Les debemos mucho a estas abuelas bisagra, pero hemos depositado en ellas un peso, tal vez, excesivo.⁶⁶⁸

Marcela Lagarde, entre los muchos aspectos de los cautiverios de la mujer que estudia, hay uno que se ocupa del cautiverio que supone para la mujer el espacio interior, el doméstico, dentro de los roles del patriarcado. Dice así:

Las mujeres representan la casa, son la casa donde viven, pero también son la casa en sentido simbólico, sitio de partida y de arribo, lugar privado para el recogimiento personal y las satisfacciones vitales. Para la mujer la casa es un lugar de trabajo, de la realización plena, del amor, de la enfermedad, del cuidado de los demás, de la soledad, de su reclusión y de la muerte. La casa es su espacio vital exclusivo.⁶⁶⁹

Según la investigadora, la cultura de los hombres asimila a la mujer con la atadura «familia-casa-mundo-doméstico-comida-cuidados-salud» y por esa imposición, totalmente social y no natural, suponen los atributos de la mujer. A lo largo de nuestro estudio vamos confirmando las palabras de Lagarde ya que la mayoría de nuestras protagonistas habitan el espacio interior, el privado, que implica recogimiento y cautiverio y que al mismo tiempo se opone al exterior, al público, al que habitan los hombres. Continúa Lagarde: «Ellos tienen el adentro sólo como espacio para reproducirse: acuden a él a alistarse para el mudo de afuera, espacio vital en el cual se realizan». Estos dos espacios perfectamente diferenciados «son realidades construidas en torno a la profunda división de la sociedad, de la cultura y de la vida de los seres humanos» que identifica a la realización de la mujer con la casa. Al encerrarla «por y en su trabajo, en su mundo, por las normas y el poder que le impiden salir»,⁶⁷⁰ implica que no haya mujer sin casa, ni casa sin mujer.

Mercedes desarrolla a la perfección el papel femenino impuesto por las viejas ideologías, encerrada en el «comedor de una casa de una familia de clase media de los años 80». La descripción exagera su encierro: «Su aspecto ha de resultar un poco fuera de moda, como vestiría una «mujer casada» de la década de 1980». A continuación se nos informa de que «busca algo», efectivamente, en su encierro la mujer se preocupa de estar entretenida, como ya advertíamos; en el caso de Mercedes, la entretienen la costura, las canciones, los recuerdos... la lista es larga. Al poco el personaje se alarma por el tiempo transcurrido y la

⁶⁶⁸ Palabras de Pascual, en «A ti te lo cuento, para que te enteres, pared», *Artez*, revista de las Artes Escénicas, 93, (2005).

⁶⁶⁹ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, op. cit., p. 346.

⁶⁷⁰ *Ibíd.*, p. 350.

ausencia de su hija: «¡Las diez y media...! ¡Clara, ¿dónde estás?! Ven a ayudarme, anda, que tu padre va a llegar y yo tengo que acabar con todo esto...» (p. 456). Pendiente de los otros, identificándose, una vez más, con las palabras de Lagarde: «El adentro subjetivo de la mujer corresponde a su existencia para otros, arraigada en el encierro de tal manera que incluso su interior no se construye sobre algo propio. Su contenido son siempre los otros. Los otros en primer término, antes que ella misma, lo cual da un carácter opresivo a su identidad, tanto a su percepción como a la vivencia de sí misma».⁶⁷¹

Más adelante, cuando Clara nos habla del recuerdo que guarda de su madre, comprendemos mejor ese darse incondicional que caracteriza al personaje:

La recuerdo sentada y cosiendo, con el delantal como una segunda piel, recuerdo sus manos oliendo a lejía y sus dedos manchados de azafrán... Siempre preocupada, con la sensación de que el día duraba muy poco para todas las cosas de las que había que encargarse... Menos cuando esperaba a que mi padre llegara de la calle. Entonces el tiempo parecía detenerse...(p. 460).

Preocupada por saber dónde están su hija Clara, su hijo Pablo y su marido Fernando, Mercedes vive pendiente de los otros y de lo que estos necesitan. Pendiente de la hora que se recoge su marido: «Fernando siempre se recoge tarde los viernes; es su noche libre, porque normalmente no madruga al día siguiente. Yo me preocupo de todas formas cuando veo que anochece y no llega, casi por costumbre...» (p. 459); de la salud de su hija: «No es bueno cansarse tanto... El día menos pensado te va a dar algo... [...] Y ahora te pones el pijama y te acuestas, [...] Sí, ya sé que mañana es sábado... Pero no es bueno trasnochar...» (pp. 460 y 461); de su hijo: «Y Pablo... no debo dejarle solo...» (p. 469); y, de su costura: «Debo irme... Llevo mucho rato aquí y... me queda mucha costura» (p. 469); de todo y de todos menos de ella. Concluye Lagarde:

Así, la familia y la pareja son para las mujeres espacios vitales -emocionales, intelectuales y eróticos-, de carácter cerrado y exclusivo. En ellos la mujer debe satisfacer sus necesidades y expectativas de manera que no le sea necesario -y no le está permitido-, trascenderlos en la búsqueda de otras relaciones, de otras fuentes de satisfacción, de posibilidades de realización más allá de la sobrevivencia.⁶⁷²

El espacio en el que actúa Mercedes es un espacio cerrado, interior y pasivo desde el inicio hasta el final de la obra y, como consecuencia, es un espacio de espera. Esperando cualquier noticia del exterior pasa los días Mercedes. Opuesto a su espacio, supuestamente,

⁶⁷¹ *Ibíd.*, p. 351.

⁶⁷² *Ídem.*

está el de Clara. Su espacio es abierto, exterior y activo, la calle: «Entra la MUJER 2. Veintitantos años. Viene algo maquillada, pero no mucho. Su aspecto es el de una joven de comienzos del siglo XXI. Llega con «evidente cansancio» (p. 456), pero a medida que avanza el texto, el personaje se desarregla, se desmaquilla, se recoge el pelo... con la intención de no volver a salir a la calle. Encerrándose en una espera, la misma que la de Mercedes, como vamos descubriendo.

4.1.1.3. *Selección natural*

Volvamos al mundo de Bernarda, «un mundo de meras apariencias exteriores, sociales, que no triunfan, sino que ocultan el mundo de unos instintos que ni siquiera llegan a individualizarse»,⁶⁷³ en palabras del hermano del poeta. Ella, Bernarda, se ocupa de reinarlo y de protegerlo de los demás. «Ese dentro que es la casa constituye para Bernarda, pues, una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio»,⁶⁷⁴ acierta Doménech. Afortunadamente, ese espacio cerrado presenta demasiadas grietas por las que se cuele el mundo prohibido para garantizarle a Bernarda su propósito: «¡Ay quién pudiera salir también a los campos!» (p. 211), exclama Adela al escuchar «unos campanillos lejanos como a través de varios muros». «Son los hombres que vuelven del trabajo» (p. 210), dice Magdalena. Acto seguido, «se oye un canto lejano que se va acercando» (p. 212): «Ya salen los segadores en busca de las espigas; se llevan los corazones de las muchachas que miran» (p. 212 y 213), canta el coro. De nuevo Adela anhela: «Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde» y Martirio le pregunta «¿Qué tienes tú que olvidar?» y contesta Adela: «Cada una sabe sus cosas». «Cada una» (p. 213), repite Martirio profunda. Cerrando ya este correlato: «¿Dónde vais? Siempre os supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto: ¡Vosotras, al patio!» (p. 236), ordena Bernarda, cuando las hijas tratan de salir para ver lo que ocurre en la calle. Así es, los estímulos de fuera son frecuentes, y la desesperación de las hijas y de la madre de Bernarda, además de evidenciar la represión que sufren, aumenta a medida que avanza el texto.

Similar a las hijas de Bernarda, el personaje de Ana-Hija, de la primera parte de *Selección natural*, ansía huir del sometimiento que padece por parte de las de su casa, su madre y su abuela. Llegando al final de la *Fase Terminal* nos encontramos en escena a los

⁶⁷³ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 396.

⁶⁷⁴ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 152.

tres personajes dialogando. Ana-Hija acaba de abortar, la Madre quiere terminar con lo que está haciendo y bajar a comprar pero la hija se ofrece a salir a la calle:

MADRE.— (A la hija.) Ya sabes que el médico te ha dicho que no tienes que moverte.

HIJA.— Estoy bien. Yo quiero salir y moverme.

MADRE.— ¿Pero no te tiran un poco los puntos?

HIJA.— Necesito salir de aquí. Que me dé el aire.

MADRE.— Yo digo que te quedas y punto.

ABUELA.— Haz caso a tu madre.

MADRE.— Parece que tengo dos hijas en lugar de una.

ABUELA.— ¿Por qué no me cuentas el final de la historia?

HIJA.— Ya lo sabes. Al final la nieta se sale con la suya.

ABUELA.— ¿Estás segura que ése es el final?

MADRE.— Vale ya. Déjalo estar.

ABUELA.— El final que yo me sé es otro.

HIJA.— Voy yo a la farmacia.

MADRE.— Tú te quedas. Y tú te callas (p. 483).

Pero por mucho que la Madre quiera impedir la salida de su hija, esta termina saliendo y cumpliendo su destino o, visto desde otra perspectiva, siendo castigada por esa fuerza fatal que la empuja a la misma condición que las mujeres de su familia. El abusivo personaje de Bernarda se prolonga claramente en el de la madre de Ana-Hija que, del mismo modo que el personaje lorquiano, se ha propuesto sujetar a su hija y a su madre a su antojo, con esa orden final: «Tú te quedas. Y tú te callas» (p. 483). Aunque la misma dramaturga observa una significativa «diferencia entre Bernarda y Ana-Madre, es que esta última también vive el rol y la tragedia de ser hija. En cambio, Bernarda parece surgida de las entrañas de la tierra y que nunca nada ni nadie ha estado por encima de ella» (p. 497), nos explica Pilar Campos. En lo que netamente coinciden estas madres es en la tensión continua entre ellas y las demás; nos referimos tanto a la unión de Ana-Hija y Ana-Madre como de Ana-Madre y Ana-Abuela, así como Bernarda con su hija Adela (e hijas) y su madre María Josefa. Recordemos que Bernarda manda encerrar a su madre al final del acto I, tapiándola en vida, y pide una escopeta para matar a Pepe, provocando indirectamente la muerte de su propia hija: Bernarda «en voz baja, como un rugido: ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (PONCIA da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.)» (p. 278).

Dentro de la casa de Ana nos encontramos en la misma «casa de guerra» que encontramos en *La casa de Bernarda* y como bien advierte le advierte el personaje a su ama: «En cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado» (p. 232). Salir es el objetivo de todas, incluso de Poncia: «A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra» (p. 261). Así

bien, no es de extrañar que «el verbo salir, con esperanza o con desesperación, se repita[a] frecuente, obsesivamente»,⁶⁷⁵ dice Doménech. Adela es la primera de las hijas en intentarlo cuando decide ponerse «el vestido verde y echar[se] a pasear por la calle». Pues, está convencida y así se lo expresa a sus hermanas, «rompiendo a llorar con ira»: «Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; [...] ¡Yo quiero salir!» (p. 180). Haciéndose eco en las palabras del personaje de Campos Gallego, cuando Ana-Hija le reconoce a su abuela: «Yo no quiero ser como tú. No quiero tener una hija que acabe como tú» (p. 482). Asimismo, Angustias, utiliza el verbo salir para presumir de su liberación ante su hermana Magdalena: «Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno». Recibiendo como respuesta (premonitoria): «¡A lo mejor no sales!» (p. 191). Pero, sobre todo, son los gritos de la madre de Bernarda, María Josefa, al final del acto I los que realmente expresan esa situación insostenible dentro de la casa: «¡Déjame salir, Bernarda! [...] ¡Quiero irme de aquí!, ¡Bernarda!» (pp. 187 y 188); como su intento de huida al final del acto III. No casualmente la lucidez de María Josefa, que ya hemos comentado, se conecta con la de su nieta Adela que pronuncia en otra ocasión: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío» (p. 270). Resultando, de este modo, abuela y nieta transgresoras ante la norma, como si se tratase de un grito desesperado de libertad ante la anulación que padecen.

Para la segunda parte de *Selección natural* Campos Gallego escoge un título en inglés *Control room*, nada azaroso, por supuesto, pues ese es exactamente el escenario por el que se mueven los personajes, un mundo interior que los priva de libertad, los sujeta y los apaga, en consonancia con esa «habitación cerrada» y «en penumbra» (p. 485) que habitan. Se trata de una sala de control en la que se gestan las más truculentas relaciones entre una madre, su hija y su marido. De ello nos habla la dramaturga:

Toda mi obra está regida por lo que llamo «el mundo de dentro» y «el mundo de fuera». Lo que vemos o creemos ver, y lo que no vemos. Cada universo, cada ser humano convive con estos dos mundos donde nada es lo que parece... nada es como a priori lo que debería ser... Los espacios domésticos son esos mundos de dentro, que no están a la vista de los demás y que por esta razón nada se disfraza de apariencias. En lugar de ser un mundo confortable, se convierte en mundo donde impera la jerarquía, la dependencia y la violencia.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 153.

⁶⁷⁶ Campos Gallego, «Entrevista...», p. 496.

El espacio doméstico que predomina en la pieza de Pilar Campos, es un espacio que en lugar de ofrecer seguridad, confort, calor, protección... a sus habitantes, como su nombre indica (del latín *domesticus*, *domus*: casa, lugar en que habita un individuo o una familia, concerniente o relativo a la casa u hogar del latín *focus*: fuego), supone una amenaza. Sobrevivir al contexto en el que la dramaturga sitúa a sus personajes resultará todo un acto de supervivencia, aquello entendido como la «supremacía del más fuerte» que nos explica Darwin en su teoría; o bien, del buen torturador como le explica Lynndie a Jessica.

Fuera de estos espacios domésticos e interiores, como dijimos ya, en *Selección natural* también se hace referencia a otros lugares que pertenecen al exterior. Nos referimos al que tiene que ver con el embarazo de Ana-Hija, que ocurre en una clínica, en la primera parte, y a la ciudad en guerra, en la segunda parte. En el caso del espacio de la clínica, a pesar de no pertenecer al ámbito doméstico, no deja de ser un espacio cerrado que acentúa ese tiempo estancado, repetitivo que vamos persiguiendo: «La misma habitación. Los mismos hombres. Vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. Semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla» (p. 478), nos dice en la fase intermedia. Y: «De nuevo la misma habitación. De nuevo los mismos hombres. De nuevo vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. De nuevo semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla» (p. 482), en la fase final.

4.1.1.4. *El color de agosto*

Continuemos con *El color de agosto* donde la dramaturga madrileña nos presenta a unos personajes llenos de conflictos existenciales en un breve marco temporal y en un espacio totalmente reducido, el estudio de María: «Estudio de pintura acristalado y luminoso, paneles y cuadros en las paredes, caballetes, esculturas. Desorden en una nave de lujo con cierto aire esnob» (p. 15). Ese espacio, en el que María da cita a Laura, lo encontramos habitado por simbólicos objetos que merecen una atención especial. En este contexto que asfixia y sujeta a los personajes, nos detendremos, de momento, en tan sólo uno de esos objetos, «una Venus de escayola con una jaula en el vientre» y «dentro de la jaula un pájaro vivo» (p. 15). Jaula, veremos, que le pintará María en el cuerpo de Laura en la batalla cromática. Atendiendo a este símbolo, por una parte, la jaula tanto de la escultura como del cuerpo pintado de Laura, simboliza el fracaso profesional y personal en el que encontramos al personaje de Laura («las rejas donde se esconde la frustración» (p. 37), tal y como le grita María); y, por otra, atiende a fracaso de María, pero en otro nivel, no en el profesional, sino

en el sentimental. Pues ese pájaro, metáfora obvia del personaje de María, que esta obliga a cantar al iniciar la pieza: «Así, así... Canta, canta», y que insiste una segunda vez: «¡Canta, vamos, canta!» (p. 16), pretende disfrazar su vida, al intentar construir un lugar irreal, falsamente armonioso. De este modo, tanto la jaula como el estudio pertenecen a esos espacios estancados en concordancia con la situación de las protagonistas de la obra, totalmente pausadas, sin posibilidad de avanzar.

Pero estos espacios carcelarios están llenos de fisuras, como vamos indicando. Por esta razón, ventanas, puertas, llamadas exteriores..., incluso, ocupaciones domésticas, esto es, todo aquello que permita salir de ellos, liberarse, ya sea física como mentalmente, tendrán una importancia de primer orden en el presente trabajo. De ello nos ocuparemos precisamente a continuación.

4.1.2. Ventanas y puertas

Nos advierte Doménech a propósito de su estudio sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*: «En el nivel más complejo, la antinomia dentro/fuera nos remite al fascinante simbolismo de las puertas; [...]. La casta viudedad que se le exige a la Mujer no podía manifestarse de manera más intensa que con la imagen de una puerta cerrada».⁶⁷⁷ Y señala a continuación la fuerza de las palabras de Juan en *Yerma*: «No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa» (p. 79).

En *La casa de Bernarda Alba*, sus protagonistas, a pesar de estar sujetas a un espacio interior, recibirán continuamente signos exteriores, tal y como vamos señalando, que las atraerán hasta el punto de ser consideradas «mujeres ventaneras» (p. 236). Como si la llamada de lo externo, de los otros, fuera la única fuerza que les queda, la única posibilidad de libertad de las que ellas carecen en ese espacio. Es su propia madre las que las considera «ventaneras» cuando al escuchar un «gran gentío» que proviene de la calle hacen un intento «para salir» de su prisión pero inmediatamente son amenazadas por la autoridad, Bernarda, que las envía al patio. Cuando marcha Bernarda para averiguar lo que ocurre en el exterior, Martirio y Adela entran nuevamente para escuchar lo ocurrido, «sin atreverse a dar un paso más de la puerta de salida» pues el control que ejerce Bernarda ante sus hijas es tal que estas se sienten paralizadas, tanto de cuerpo como de mente.

⁶⁷⁷ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 142.

En el último texto del dramaturgo abundan las referencias que se le hace al símbolo de la ventana, en el primer acto, cuando la Criada anuncia que «Pepe el Romano viene por lo alto de la calle» (p. 181), las hijas de Bernarda corren para verlo por la ventana. Mientras Adela indecisa no corre con ellas, la Criada le advierte: «Desde la ventana de tu cuarto se verá mejor» (p. 182). En el acto segundo, acuden nuevamente a la ventana para ver a los hombres que vuelven del trabajo, al alejarse estos, Adela propone «verlos por la ventana de su cuarto» (p. 214). Y no son tan sólo los estímulos que se pueden observar desde las ventanas, también desde dentro existen constantemente estímulos hacia fuera. Martirio confiesa que «una noche estuv[o] en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día», esperando a Enrique Humanes, que le había dicho que acudiría. Pero, finalmente no acudió y terminó casándose «con otra que tenía más» (p. 171) que ella. O bien cuando le pregunta Poncia a Adela en tono ofensivo: «¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe?» (p. 204), entre otras muestras.

4.1.2.1. *Atra bilis*

En este contexto de ventanas y puertas, y volviendo a *Atra bilis*, es sumamente significativo observar cómo opera el verbo salir en la pieza, del mismo modo que lo vimos con *La casa de Bernarda Alba*. Después de que Aurori desaparezca dejándolas encerradas en la casona con la llave que le ha robado a Ulpiana, Nazaria suplica: «¡Déjanos salir!». Y tras desesperarse, acepta: «Salir es imposible. Todas las ventanas están enrejadas» (p. 214). Acto seguido Daría culpabiliza a Nazaria de esa situación pues insinúa que sufre un trastorno psicológico por el miedo que siente de los ladrones, o lo que es lo mismo, la desconfianza hacia los demás. En otro momento, Nazaria, haciéndose eco de la inquisición de Bernarda se niega a la apertura que Daría ansia: «Ulpiana abre los postigos a ver si refresca. (Ulpiana hace amago de levantarse.)», pero Nazaria sentencia: «Ulpiana, quédate donde estás y dile a esa Jezabel que yo decido si se abren o no se abren mis postigos» (p. 205). Poco antes de este enfrentamiento, se nos avisa de que está lloviendo (p. 182) y, conforme avanza la pieza, la lluvia se convierte en tormenta que atrae la mirada de las hermanas hacia el exterior.

Otro elemento cargado de simbolismo, y que también está presente en ambas obras, es la puerta. Por la puerta entra la criada Ulpiana en *Atra bilis*, el único personaje que ha tenido hasta el momento contacto con el afuera: «Sonido de un motor que se acerca y se para. Las dos hermanas giran la cabeza hacia la puerta. Suena la llave en la cerradura» (p. 190) y en ese momento aparece Ulpiana, el último personaje en aparecer. La llave con la que abre el portón

es la misma que «se guarda con disimulo en el escote» (p. 191) Aurori y que utiliza para encerrar a sus hermanas y a Ulpiana cuando «sale al exterior» (p. 213). Después de haber acusado a Daría, su propia hermana, de matar a su hijo y de haber cruzado la puerta.

Siguiendo con el estudio que Francisco García Lorca le dedica a *La casa de Bernarda Alba*, observamos qué papel juega la puerta en la obra y nos dice:

Toda la obra se mueve hacia el interior de la casa. El primer acto ocurre en la sala de entrada; el segundo, en una sala interior a donde dan los dormitorios; el tercero, en el patio. La acción visible termina en la puerta del patio, que da acceso al corral [...]. Saldrá en huida Pepe el Romano, por la puerta última de la casa, hacia la vida, en perfecto contrapunto con el ingreso de Adela en su habitación, en una huida hacia la muerte. Los dos movimientos, claro, se producen fuera del ámbito visual.⁶⁷⁸

Y en un poema juvenil del poeta granadino encontramos unos versos que acompañan al estudio de Francisco García Lorca: «Una puerta/no es puerta/hasta que un muerto/sale por ella».⁶⁷⁹ Y por una puerta saldrá el cadáver de Adela, después de haber sido derribada, a la orden de Bernarda: «¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio.) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (PONCIA da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.)» (p. 278). Ante esta escena el estudio de Doménech propone una mirada bien interesante, a propósito de la obsesión del poeta por todo aquello que pertenece al rito, y que nosotras queremos incluir:

Esa puerta, además de las connotaciones que la asemejan a *Doña Rosita la soltera*, suscita otra reflexión. El acto de derribar una puerta -al otro lado de la cual se halla ya... el otro mundo- pertenece a un ritual religioso, muy extendido en el culto católico: en el Año Santo, se derriba una puerta en el Vaticano; lo mismo que en la Catedral de Santiago de Compostela, el año jacobeo, la llamada justamente «Puerta santa». Obviamente, no hay ninguna relación entre dicha puerta y ésta que se echa abajo en *La casa de Bernarda Alba*; pero Lorca utiliza algunas imágenes con una sensibilidad sacralizadora y ritualizadora tan grande que, inmediatamente, despierta en sus lectores y espectadores más atentos un cúmulo de sugerencias. Como fuere, el rito mortuorio alcanza una importancia decisiva al principio y al final de *La casa de Bernarda Alba*, y es lógico que la obra se cierre acercándonos hasta el límite que separa este mundo del otro.⁶⁸⁰

Recogiendo la sugerencia de Doménech y volviendo a *Atra bilis*. En este momento comprendemos la obsesión de Aurori por los encinares que se encuentran a fuera y que aparecen nombrados repetidamente a lo largo de la obra: «Esa pobre andará por los encinares» (p. 182), refiriéndose a Ulpiana; «mis encinares», insiste a continuación Nazaria

⁶⁷⁸ Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., p. 383.

⁶⁷⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 157.

⁶⁸⁰ *Ibíd.*, p. 159.

haciendo hincapié en el poder que ejerce sobre todas. Más adelante se vuelven a nombrar, «la tierra de las encinitas» (p. 186) y Daría, en esta ocasión, se incomoda con las palabras de Aurori. Parece que vayan dirigidas a ella. Pero ninguna referencia tiene tanto impacto como cuando Aurori grita: «¡Encinitaaaaaaaaas!!! ¡Encinitaaaaaaaaas!!!» (p. 188) al despertar de su pesadilla. Pues es allí donde precisamente se encuentra su hijo muerto, asesinado por su hermana. Así vemos como también en *Atra bilis*, la puerta de la casona separará no sólo el afuera y el adentro, sino el mundo de los vivos y el de los muertos.

4.1.2.2. *El color de agosto*

Continuando con *El color de agosto*. Decíamos que el estudio de María está decorado por, entre muchos otros objetos, una escultura de escayola con una jaula en el vientre y dentro un pájaro vivo. Rápidamente entendemos que ese espacio construido falsamente por María actúa como metáfora de la situación irreal en la que vive prisionera el personaje. Carencia y espacio unidos y creados por su miedo, su neurosis y su inseguridad, convirtiéndose, ella misma, en su mayor opresión, su cárcel. En consecuencia, tan sólo ella podrá liberarse de esa situación y así lo hará llegando al final de la pieza cuando «Laura sale, María se acerca lentamente al pájaro... Abre la jaula [y] El pájaro vuela.» (p. 45). Escena que ya nos había anticipado María al iniciar la obra: «Será esa Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer» (p. 23) sin imaginarse que esa mano de mujer sólo podía ser la suya y no la de otra:

LAURA. - (Se coloca por detrás de la estatua y pone su mano en la jaula.) ¿Así?

MARÍA. -A ver... Un poco más abajo.

LAURA. -¿Así?

MARÍA. -Espera. Abrázala fuerte. ¡Qué bonito! La mano en la jaula. Eso es. No, no muevas los dedos... (Laura los mueve.) Los dedos tensos. Más. A ver... (Coge un lápiz y comienza a dibujar. Laura cambia la composición.) Un minuto... No te muevas. Déjame verlo...

LAURA. -No. Ni lo sueñes... Ni lo sueñes... (Se quita.)

MARÍA. -Era hermoso (p. 23).

Laura, en lugar de liberar al pájaro, como pretendía María, empuja a María a que lo haga ella. Sorprendentemente ella, su obsesión, resulta ser su cómplice: «Ah, las manos tienen que ser las de ella. No, no importa que no tenga brazos...Es algo como... ¡Ya está! (Deprisa.) La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca. El pájaro mirando hacia arriba con el pico abierto» (p. 45). Según Sonia Sánchez que dedica

su Tesis Doctoral a la dramaturga: «No importa que María no tenga brazos que dependa obsesivamente de su amor hacia Laura, pero tiene que hacer algo, doblarse, conseguir abrir esa jaula, y dejar salir esa obsesión para ser libre. Dejar en libertad al pájaro como si ella misma fuera la que quedara libre después del encuentro con Laura».⁶⁸¹ Pero Laura no es la única cómplice en *El color de agosto*, puesto que, como bien sabemos, ambas protagonistas sufren ataduras. También María le tiende una mano a ella para que salga de la situación estancada en la que se encuentra, «abr[íéndole] la puerta»⁶⁸² a su libertad para que abandone, de una vez por todas, ese amor frustrado, Juan, que le ha esclavizado y le ha impedido amar durante ocho años. Le dice María: «Esa sombra que no te ha dejado crecer, que te ha convertido en una enana» (p. 43). Y con estas bellas palabras agradece Laura a María su liberación:

MARÍA: -(Abre la puerta.) Compruébalo por ti misma. Adelante, es tu turno. Tal vez después del polvo te vuelva la inspiración.

LAURA: -Nunca, cariño. Nunca tomaré nada que sea parte tuya. (Pausa.) Gracias por prestarme tus ojitos para ver lo que no veían los míos (p. 45).

Esa cárcel de la que nos habla Paloma, que aunque contiene claros ecos garcilorquianos, se aleja significativamente de los trágicos personajes lorquianos pues estos son incapaces de conseguir su libertad ya que su destino está marcado desde el inicio. Conocemos su desenlace mucho antes de que se nos ofrezca, tal y como ocurre con *Mariana Pineda*, con *Yerma* o con *Bodas de sangre*, cuyos títulos desvelan su materia insoluble. A diferencia de estos, los personajes de María y Laura carecen de ese final cerrado, pues, como estudia Serrano, los personajes de la dramaturga «sin eludir la amargura de un primer fracaso o una difícil situación, suele dejar una puerta abierta a la esperanza, al menos para una de sus criaturas».⁶⁸³

⁶⁸¹ Sonia Sánchez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, Tesis Doctoral, 2005, página 106. [<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SoniaSanchez.pdf>], consulta: 10/03/11.

⁶⁸² «Psicoanalíticamente símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro». Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 376.

⁶⁸³ Serrano, *Juego de noches*, op. cit., p. 43.

4.2. Entretenimientos

4.2.1. Hilo y aguja

Tal y como abríamos este apartado dedicado al adentro y al afuera, el teatro de García Lorca presenta un fiel testimonio de un tipo de sociedad en la que hay un papel específico para la mujer y otro para el hombre. La convivencia entre ambos responde a acatar ese papel social que es bien diferente para ambos: el hombre se ocupa del mundo exterior y la mujer del mundo interior. Recordemos a Bernarda: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón» (p. 158) y fijémonos en la importancia de sus palabras y en la elección de los símbolos para cada uno. Mientras los símbolos que escoge para la mujer se asocian a la pasividad, al silencio y al encierro; los símbolos para él se asocian con el movimiento, con la carga y con el dominio.

Son varias las escenas en las que se nombra el ajuar, en relación con esos símbolos femeninos adjudicados tradicionalmente a la mujer. Nada más iniciar la obra, la misma Bernarda tras encerrar a sus hijas a ocho años de luto, les propone: «Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar» (p. 157). Y el acto segundo, se abre con una «habitación blanca del interior de la casa de Bernarda. [...] Las hijas de Bernarda están sentadas en sillas bajas, cosiendo. Magdalena borda. Con ellas está Poncia» (p. 189).

El ajuar es el conjunto de mobiliario, ropa y utensilios necesarios en una casa. Esta tradición que continuó con fuerza hasta la primera mitad del siglo XX, de origen campesino y heredada de los árabes,⁶⁸⁴ era responsabilidad de la madre de la novia. Así pues, la confección y el bordado de las prendas se hacía en casa de esta y se ocupaban tanto la novia como las demás mujeres de la familia. En perfecta adecuación con esto, encontramos en *La casa de Bernarda Alba* el siguiente diálogo:

MAGDALENA

¿Has visto los encajes?

Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos.

PONCIA

Estos encajes son preciosos para las gorras de niños, para manteruelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde (p. 208 y 209).

⁶⁸⁴ Del árabe hispánico *aššiwār* o *aššuwār* y este del árabe clásico *šawār* o *šiwār*. En Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

Durante meses las mujeres de la casa, se reunían para cortar y bordar manteles, ropa de cama, tapetes... y un largo etcétera. Mientras realizaban el ajuar, conversaban, cantaban y pasaban el tiempo; un tiempo, ya los sabemos, de espera. Y la más habilidosa para dicha labor, parece ser que en la casa de Bernarda es Magdalena, que se encarga de bordar las iniciales del futuro matrimonio:

ANGUSTIAS

Ya he cortado la tercera sábana.

MARTIRIO

Le corresponde a Amelia.

MAGDALENA

Angustias, ¿pongo también las iniciales de Pepe? (p. 189 y 190).

El ajuar debía estar listo antes de la boda para inaugurar el flamante hogar de los recién casados. Una vez lo habían terminado, lo colocaban en un baúl o arcón nupcial, conocido como el «arca de la novia». Y quedaba expuesto para los conocidos. La visita de Prudencia a la casa de Bernarda lo ejemplifica a continuación:

PRUDENCIA

Los muebles me han dicho que son preciosos

BERNARDA

Dieciséis mil reales he gastado.

PONCIA (Interviniendo)

Lo mejor es el armario de luna.

PRUDENCIA

Nunca vi un mueble de estos

BERNARDA

Nosotras tuvimos arca.

[...]

PRUDENCIA

(A Angustias) Ya vendré a que me enseñes la ropa.

ANGUSTIAS

Cuando usted quiera (pp. 247 y 248).

Se refiere a la misma arca que nombraba al iniciar la obra: «En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos» (p. 157). Y continúa, Bernarda: «Magdalena puede bordarlas». Pero Magdalena no muestra ninguna motivación, todo lo contrario, e intenta rebelarse ante esa exigencia social que la excluye y la obliga a prepararse para un único fin posible: su encierro.

MAGDALENA

Ni las mías ni las vuestras. Sé que no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA
Eso tiene ser mujer.
MAGDALENA
Malditas sean las mujeres (pp. 157 y 158).

En efecto, las diversiones de la mujer estaban destinadas a las labores de aguja, parir y criar. Se las educaba para que sus intereses estuvieran relacionados con los trapos y la cría, incluso mucho antes de contraer matrimonio y de tener pretendiente. Esto explica que muchas jóvenes de familias pudientes se vieran obligadas, como denuncia Magdalena, a coser su ajuar aún sin saber si llegarían a estar comprometidas o casadas, pues era costumbre que toda mujer con edad de casarse comenzara a prepararlo. Junto al ajuar, la familia de la novia pagaba una dote, hecho que intensificaba, todavía más, el concepto de la mujer como objeto y no como sujeto. Por tanto, se entendía a la mujer bajo el concepto de intercambio, pieza a cobrar, o si se apura, bajo el concepto de moneda. Un concepto que asimila a la mujer a la imagen del caracol por el hecho de llevar la casa acuesta al llegar al matrimonio.

Motivo suficiente para comprender por qué Pepe el Romano se había fijado en Angustias, la mayor de las hermanas, y no en Adela, la más joven y más próxima a la edad del Romano, hecho ya conocido en nuestro trabajo. En un momento de tensión entre Angustias y Bernarda, esta última le recuerda su poder frente a las otras hermanas: «Gracias a este hombre tienes colmada tu fortuna» (p. 183), refiriéndose a su padre que le ha dejado gran parte de la herencia. Y más adelante, son sus propias hermanas quienes lo señalan, primero a sus espaldas:

MAGDALENA: Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero.

[...]

AMELIA: ¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso, ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones, vienen por ella! (p. 176).

Y, después, directamente, se lo echarán en cara a ella. Angustias, defendiéndose, contesta: «Yo no tengo la culpa de que Pepe el Romano se haya fijado en mí» y Adela le reprocha: «¡Por tus dineros!». «Por tus marjales y tus arboledas» (p. 224), le sigue Magdalena.

4.2.1.1. *Atra bilis*

Las hijas de Bernarda, como tantas otras hijas en la historia de las mujeres, no hacen más que recrear el mito de Penélope o el mito de la mujer de la espera. Mujeres que mientras esperan al hombre se entretienen con el hilo y la aguja, hombre entendido como plataforma de libertad. De nuevo, como si de una repetición de las mujeres del teatro de Federico García Lorca se tratase, las protagonistas de *Atra bilis*, parecen ser el resultado grotesco de esa espera sin respuesta, de ese entretenimiento patético. Las tres hermanas siguen encerradas en el mismo espacio que las hijas de Bernarda, un espacio «cerrado, oscuro y amenazante, en un luto eterno» y sobre todo anclado en la tradición: «Tradicional de media calada y canción popular, de zambomba de barro, perrunillas con aguardiente, campos de castilla, tejoletas, enagua bordada con las iniciales, arca con el ajuar de la boda, charanga y pandereta» (p. 23), descrito por la misma autora.

Cierto es que no abundan las referencias al ajuar o a las horas de costura en la obra de Ripoll, pero algunas podemos señalar. En la primera acotación se nos describe «un lienzo negro, con cruces y palomas bordadas, cubre, en parte, la caja» (p. 167), bordadas, imaginamos, por ellas mismas. Más adelante, y en clave ridícula Daría nos informa como su hermana, Aurori, se ha «quedado preparando la bandeja con los mantelillos de su ajuar» (p. 177), imagen ridícula sabiendo que a Aurori ya se le pasó el arroz. En otras ocasiones, la costura les sirve como arma de ataque contra las otras o como escudo de defensa. Así pues, Daría tras enfadarse con sus hermanas «coge el costurero y se dispone a coser» y unas líneas más adelante, al ser incapaz de soportar la provocación de Aurori «muy violenta, le arroja una bobina de hilo» y le grita: «¡Cállate que me estas poniendo enferma!» (p. 198), justo antes de que Aurori le acuse de asesina. También Nazaria, se sirve de la costura como defensa de los otros, en este caso de su propia hermana: «Entra Nazaria, en enagua, con la rueca al cinto. Sin mirar a Daría se sienta, muy digna, en la butaca y se pone a hilar» (p. 205).

La metáfora de esperanza del tejer está relacionada con la recompensa, como si cumpliendo la mujer con su papel adjudicado, llegara el Ulises prometido. Sin embargo, esta queda totalmente burlada con los personajes de Ripoll. Con *Atra bilis*, asistimos a la imagen de unos seres humillados que ya no les queda nada que esperar, pues la vida se les pasó esperando. De ahí que insistamos en ver a *Atra bilis* como si fuera una ridícula recreación de *La casa de Bernarda Alba* contextualizada en un escenario totalmente desesperanzado.

Como adelantábamos, en la obra lorquiana el ajuar tiene una importancia primordial para distraer a sus personajes de sus miserias, lo vemos en *Bodas de sangre*, en *Yerma*, en *La*

casa de Bernarda y, ahora, lo veremos en *Doña Rosita la soltera*. En la historia de Rosita la costura entra en escena en el momento que conoce la partida -y abandono- de su amado. Al prometerle su regreso, ella responde: «Mira que yo bordaré sábanas para los dos» (p. 75), sentenciándose y aceptando su propio destierro. Nos encontramos en el final del acto I.

En el acto II es su ama la que nos habla de las labores de costura del personaje y estas le dan pie para protestar contra la situación de Rosita, y de todas las mujeres que se encuentran en la misma situación de suspense. Aunque ya lo hemos señalado anteriormente creemos necesario retomarlo en este apartado por su interés: «Ya me duelen las manos de guardar mantelerías de encaje de Marsella y juegos de cama adornados de guipure y caminos de mesa y cubrecamas de gasa con flores de realce. Es que ya debe usarlos y romperlos» (pp. 84 y 85). Y es en el mismo acto, cuando contemplamos lo que trata de criticar la Ama, crítica dirigida a Rosita directamente pero indirectamente a esa sociedad. Nos referimos al momento en el que las Solteronas y su madre visitan la casa de Rosita y la Solterona 3ª le pregunta a Rosita por «el juego de encaje valencienes». Esta le informa de que «ya h[a] hecho otro de nansú con mariposas a la aguada». Y la Solterona 2ª dice: «El día que te cases vas a llevar el mejor ajuar del mundo» (p. 99). Haciendo evidente el valor de la mujer, como si se tratase de una mercancía que será entregada al hombre. Y, como mercancía que son, sufren el miedo de la competencia: «¡Ay, yo pienso que todo es poco! Dicen que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido» (p. 99), concluye Rosita.

4.2.1.2. *Las voces de Penélope*

Todo lo contrario a estas mujeres que acuden al hilo y a la aguja cumpliendo lo esperado, la norma que las aprisiona, Itziar Pascual rescata la historia del mítico personaje de Penélope y su telar para un fin bien distinto. El telar le permite a Penélope engañar a sus pretendientes; tejiendo y destejiendo, creando y deshaciendo, consigue que pase el tiempo sin que tenga que casarse con ninguno, tal y como les ha prometido cuando finalice su tejido. Si acudimos al *Diccionario de símbolos* de Cirlot encontramos una hermosa definición del acto de tejer, que queremos aprovechar para comprender mejor esta estrategia del personaje. Dice así: «La acción de tejer representa fundamentalmente la creación y la vida, sobre todo está en sus aspectos de conservación y multiplicación o crecimiento».⁶⁸⁵ Por eso, sin duda, Penélope descrece lo que crece durante el día, pues permitir la creación del telar significaría permitirse

⁶⁸⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 432.

avanzar, es decir, dejar de esperar; para ello, convierte a su telar en su mayor cómplice. Ayudadas, también, por la idea que nos describe Chevalier en su *Diccionario*: «La tejeduría es un trabajo de creación, un alumbramiento. Cuando el tejido está terminado, la tejedora corta los hilos que lo sujetan al telar y, al hacerlo, pronuncia la fórmula de bendición que dice la comadrona al cortar el cordón umbilical del recién nacido».⁶⁸⁶ Vemos, así, cómo el telar representa el papel natural adjudicado para la mujer; y Penélope, lejos de querer llegar a finalizar su creación, se sirve de este, además de para alumbrarse, para tomar conciencia y llegar a una nueva espera, una que jamás imaginó cuando empezó a tejer -o a esperar-, la suya. Apoyadas, nuevamente, en Cirlot:

No sólo se trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla de dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo. [...] Por otro lado, para los taoístas, la alternancia de vida y muerte, condensación y disolución, predominio de Yang o de Yin, son como el vaivén de los elementos de los dos elementos del tejido.⁶⁸⁷

Asimismo, el telar le ayuda a enlazar las historias de las tres protagonistas que vienen de contextos distintos. Y, por último, es una «sombra silenciosa que acompaña y habla» (p. 2), tal y como es presentado en la *dramatis personae* y se nos muestra en la primera escena de la obra: «En escena un enorme telar azul, el color de la espera. PENÉLOPE habla ante el telar; de espaldas a los espectadores» (p. 3). Es un personaje más, como indicamos que, incluso, conversa con Penélope en la escena dieciocho, titulada «La condena». La escena se abre con la siguiente acotación: «En los primeros instantes de la penumbra. En escena, PENÉLOPE, ante su telar azul. Lo acaricia despacio, como la espalda del amante ausente». La acotación da lugar a un diálogo en el que se reflexiona sobre la acción y el tema de *Las voces*. Penélope y el Telar hablan de lo que significa esperar, de la espera y de cómo nadie consigue librarse de ella pues «el mundo es una muralla de seres expectantes, que miran a las estrellas y piden deseos secretos. Vos esperáis y yo os espero a vos. Que densidad de tiempos que se contradicen...» (p. 30). Así se lo hace ver el Telar a Penélope, «que define la acción de la espera como una manifestación de amor, pero también como toda una forma de observar el mundo»:⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 982.

⁶⁸⁷ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 432.

⁶⁸⁸ Germán Brignone, «*Las voces de Penélope* (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseíco», op. cit., p. 5.

TELAR.- Atenea podrá variar mi forma... en la de varón. Nada es imposible si lo acompaña vuestro deseo.

PENÉLOPE.- Sabes que te aprecio.

TELAR.- La piedad no es amor y sabe a desdén cuando se espera más. Yo he sido fiel silencio para vuestro dolor, vuestra desesperación... (Pausa.) Incluso para vuestro olvido. Debe existir un día después de la noche. ¿Veis, señora? Alguien espera siempre al que, esperando, se siente abatido y solo (p. 30).

Uno de los muchos paralelismo que presenta La mujer que espera, a la que podríamos nombrar la Penélope contemporánea, con la Penélope mítica lo encontramos en la escena cuarta, que recibe el nombre de «Consejos doy». En ella se encuentra La amiga de Penélope y La mujer que espera. Cada una con su estilo, informal y coloquial, en el caso de La amiga de Penélope, y formal con tintes poéticos, en el caso de La mujer que espera, proponen entretener la espera o, lo que es lo mismo, la desolación. Ya que así es como la viven. Y nada mejor que un curso de macramé o punto de cruz para que «se [les] quite la tontería»:

LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera lleva tallado en el pecho un almendro en flor.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Un cursillo de macramé y se te quita la tontería.

LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera lava sus sábanas con cal y ceniza.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- Iniciación al punto de cruz, que relaja mucho.

LA MUJER QUE ESPERA.- La mujer que espera sabe a deshielo en eclipse de luna.

LA AMIGA DE PENÉLOPE.- En esta revista lo explican todo. Y con el primer fascículo, gratis, un telar y dos ovillos (pp. 6 y 7).

En otra ocasión, en la escena sexta, titulada «No es tan fácil olvidarte», volvemos a encontrar esta analogía entre ambos personajes. La acotación nos indica que La mujer que espera «se sienta ante el telar». Antes ha pronunciado:

Días, semanas, quincenas, meses. Fragmentos de una eternidad que se posa sobre mi piel. Sobre mi rostro ojeras que me regaló la noche; el brillo en los ojos del sueño helado; los labios partidos de no besar, o de hacerlo para conjurar tu recuerdo. No sé. Me alivia saber que fui capaz de vivir una noche más sin ti (p. 10).

Evocando la primera escena de la obra, donde aparece Penélope junto al telar pronunciando: «Un solo día marcharas y larga me sabría tu ausencia. Pero sé que la Diosa Atenea velará por tu bien. Vete ya para volver antes. Para que las lunas de soledad pasen más deprisa; aunque el dolor comience antes. Vete antes de que me arrepienta. Antes de que pronuncie, un "quédate"» (p. 4).

A ellas se sumará el personaje de La amiga de Penélope que, aunque se resista, terminará repitiendo el mismo proceso de abandono y espera que han sufrido las otras

protagonistas. Quedando totalmente burlada mientras «camina dando vueltas alrededor del telar» y pronuncia: «A mí eso no me pasaría nunca. A mí no. Yo lo tengo muy claro. Por ahí no paso. ¿Y por qué no le dejas? ¿Y por qué? Tú vales mucho más. Dónde va a parar. Si no te llega ni a la suela del zapato» (p. 5).

Por esta razón, se entiende tan bien, antes de que finalice la obra, que las tres protagonistas descuelguen, mientras pronuncian las últimas palabras, el telar, «el gran telar azul» (p. 37), como se le describe, dejándolo en el suelo al finalizar la obra. Pues, el telar, símbolo visible de la espera y de la dependencia, deja de tener ningún sentido, tras la reconquista de ellas mismas, o lo que es lo mismo, tras su crecimiento personal. Efectivamente, ya no lo necesitan. Penélope, La amiga de Penélope y La mujer que espera salen abrazadas de la última escena, dejando atrás el tejido azul, dispuestas a escribir, una vez revisado el mito desde el aquí y ahora, su historia.⁶⁸⁹

4.2.2. Las plantas.

4.2.2.1. *Las voces de Penélope*

Las plantas son otras de las distracciones que encuentran las "Penélopes" de nuestra dramaturgia femenina. Vemos que en *Las voces* de Itziar Pascual tan sólo se nombra una vez el cuidado de las plantas, comparándolo con el cuidado del amor. En efecto, la metáfora es bien conocida, el amor, como si se tratase de una planta, se le tiene que regar cada día, esto es, cuidar, pues, de lo contrario, termina secándose y muriéndose. No obstante, el cuidado en exceso puede producir la muerte de la planta y del amor, que terminan ahogándose ante tanta cantidad. Así nos lo recuerda La mujer que espera: «Yo... Yo no he sabido hacerlo bien. No he sabido... medir. Yo me he hundido entre tanto "ya veremos". Él se ahoga ante mis excesos

⁶⁸⁹ O en palabras de Harris:

Women's weaving, as Heilbrun has shown, represented women's speech in myths of old and was their answer to the enforced silence about their own condition (103). Because Pascual's work gives voice to Penelope and her untold story, the loom that held her secret struggles and desires is no longer needed. By proposing alternative ways of viewing the past and rewriting Penelope's story in terms which acknowledge her oppression and resistance, Pascual's work exposes and subverts the repetition of acts that constitute traditional gender roles. Through the use of both alienation and identification, *Las voces de Penélope* examines the constructed nature of sexual roles and their relation to the concept of self. It provides the opportunity to question long-held and often subconscious assumptions by exposing the performative character of gender roles and subverting their reified status. It points to the need for women of today to re-examine traditional roles and resist their power as they search for a sense of identity and meaning

«Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *op. cit.*, p. 14.

y se desespera con mis carencias. (Pausa.) Será por eso que nunca he sabido regar las plantas. O las ahogo o se me secan» (p. 29). Y dispuesta a entender su problema y ponerle solución, llega el agua bendita o lo que es lo mismo, llega la luz.⁶⁹⁰

(Se escucha un trueno.) Mira, va a empezar a llover. No hay nada como decidirse a regar para llamar a la tormenta.
(Sonríe.) Me gustaría saber qué sientes cuando recibes las gotas de lluvia. Resbalando por tus hojas. Debe ser como...
Una liberación. (Pausa.) Lo entiendo bien.
La tormenta se acerca. LA MUJER QUE ESPERA deja caer de la regadera una larga estela de tierra azul. Sale de escena (p. 30).

La acotación cargada de un simbolismo evidente, del mismo modo que la intervención del personaje, refuerza la idea de fertilización y de carácter naciente que comparten las plantas y La mujer que espera, gracias a la presencia de esa «estela de tierra azul» que deja caer la regadera sostenida por ella. Por un lado, el color azul, a pesar de las variantes, por regla general, es el color del «espacio», del «cielo claro» y del «pensamiento»;⁶⁹¹ por otro, la tierra, símbolo de fecundidad y de regeneración:

Se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a la luz; el yin al yang [...] Todos los seres reciben de ella su nacimiento, pues es mujer y madre, pero está completamente sometida al principio activo del cielo.⁶⁹²

Asimilada a la madre, «cría a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo».⁶⁹³ Así pues, el color y el símbolo que escoge la dramaturga para cerrar la escena con esta acotación no hacen más que potenciar esa idea de renacimiento que está experimentando el personaje y que nos sirve para explicar el proceso por el que están pasando, de manera análoga, las otras protagonistas de *Las voces* aunque no aparezcan en la escena y tampoco lo hagan junto a las plantas.

⁶⁹⁰

La lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionado con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como «sustancia universal», agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las «influencias espirituales» celestes sobre la tierra.

Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 296.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁹² Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 992.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 993.

Si acudimos a la presencia del mundo vegetal en la obra lorquiana vemos como destaca principalmente en *Doña Rosita la soltera* donde «el léxico que el autor despliega acerca de las plantas es rico y vario»,⁶⁹⁴ pero la lectura del símbolo es bien distinta a la de *Las voces de Penélope*. Presente desde el comienzo con la primera intervención, la del personaje del Tío que pregunta: «¿Y mis semillas?», el mundo vegetal aparecerá en distintas ocasiones: «Es preciso que tengáis más respeto por mis plantas» (p. 53); «Bien está que se pisen las semillas, pero no es tolerable que esté con las hojitas tronchadas la planta de rosal que más quiero» (p. 57), por citar algunas. Siempre por parte del Tío, que queda ridiculizado rápidamente por el personaje de la Ama:

Pero yo digo que de tanto regar las flores y tanta agua por todas partes, van a salir sapos en el sofá [...] A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. Donde esté una naranja o un buen membrillo, que se quiten las rosas del mundo. Pero aquí... rosas por la derecha, albahaca por la izquierda, anémonas, salvias, petunias y esas flores de ahora, de moda, los crisantemos, despeinados como unas cabezas de gitanillas. ¡Qué ganas tengo de ver plantados en este jardín un peral, un cerezo, un kaqui! (p. 54).

Acertadamente el estudio de Doménech señala la pregunta inicial del personaje como una «pregunta que define al Tío: casado y sin hijos», y a su vez, define un «especimen a extinguir de un mundo social que desaparece (en *Doña Rosita la soltera*, como en Chejov, como en Beckett, hay mucho de final de partida: de transición de una época a otra)». ⁶⁹⁵ Todas sus intervenciones, además, de desvelar el carácter obsesivo del Tío, anuncian el final del invernadero y de «esta frágil existencia de unos personajes en los que pronto se nos revelarán unos seres humanos como nosotros». ⁶⁹⁶

Asimismo, es a través de su discurso que descubrimos la gran metáfora de la obra, cuando nos presenta a la *rosa mutabilis*: «Que quiere decir: mudable, que cambia...[...] Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca, y se deshoja por la noche» (p. 58). La identificación de la rosa, que en la obra lorquiana ya había aparecido como femenino, con el personaje de Rosita se hace evidente desde el nombre mismo, pero no sólo, su identificación se refuerza insistentemente. En el acto I la Tía pregunta: «¿Y tiene ya flor?» y el Tío responde: «Una que se está abriendo» y como sólo dura un día, él permanecerá a su lado «para ver cómo se pone blanca» (p. 59). Acto seguido aparece Rosita buscando su sombrilla, cuando se la dan, ella la abre, conectando la imagen con la de la flor. Asimismo, se nos

⁶⁹⁴ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 264.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 264.

⁶⁹⁶ *Ídem.*

informa de que Rosita lo quiere todo deprisa: «Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana» (p. 59), acentuando el conflicto del tiempo. Además, al final del acto primero es la propia protagonista que se identifica con la flor:

Una noche, adormilada
en mi balcón de jazmines,
vi bajar dos querubines
a una rosa enamorada;
ella se puso encarnada
siendo blanco su color;
pero, como tierna flor,
sus pétalos encendidos
se fueron cayendo heridos
por el beso del amor.
Así yo, primo, inocente
en mi jardín de arrayanes
daba al aire mis afanes
y mi blancura a la fuente (pp. 73 y 74).

En otro momento del acto II dice la protagonista: «Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento» (p. 94). Y más obvio, quizá, resulta cuando, al final del acto II, tras recibir la carta del Primo donde le pide casarse por poderes, aparece el Tío diciendo: «Lo he oído todo, y casi sin darme cuenta he cortado la única rosa mudable que tenía en mi invernadero. Todavía estaba roja [...]. Si hubiera tardado dos horas más en contarla te la hubiese dado blanca [...]. Pero todavía, todavía tiene la brasa de su juventud» (pp. 114 y 115). Parece que esté hablando de la protagonista y no de la rosa. Todas estas marcas se intensifican plásticamente con el color rosa que viste Rosita en el acto I y II, y con el blanco en el III.

Cerrando el recorrido, el Tío se lamenta cada vez que cortan una rosa: «Es como si me cortaseis un dedo», dice en el acto II. Sin embargo, él mismo lo hace para regalarle una a Rosita. Y nos dice Doménech: «Esas rosas, en una correspondencia del símbolo que las humaniza, no callan: "Sobre tu largo cabello/gimen las flores cortadas" Así, Rosita».⁶⁹⁷ El símbolo de la rosa nos lleva al sacrificio, como en *Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*; un sacrificio que aparece en distintas imágenes: cuando la Tía le dice al sobrino al saber de su partida que «clavar[á] una flecha con cintas moradas sobre su corazón», refiriéndose a Rosita. Y la misma protagonista al pronunciar: «Y en mi corazón sentí agujas estremecidas que me están abriendo heridas rojas como el alhelí» (p. 74). Pero sobre todo, son las palabras de la Tía las que refuerzan esta idea de sacrificio: «Que pagara

⁶⁹⁷ *Ibíd.*, p. 269.

con sangre lo que sangre ha costado» (p. 119), refiriéndose al castigo que se merece su sobrino. Más tarde el Ama nos explicará esa sangre que nos nombra la Tía: «Es una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre, y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve» (pp. 121 y 122).

4.3. El sacrificio

4.3.1. La sangre

Y el sacrificio de Rosita nos da paso al siguiente símbolo que es sinónimo por excelencia de la obra de Federico García Lorca. La sangre reforzada a menudo con el del agua y el de la leche en la obra lorquiana⁶⁹⁸ están conectadas con la fecundidad cuando de abundancia se trata:

La sangre es la misma vida, ve en ella el alma. La sacralidad de la vida orgánica está en gran parte edificada sobre esta triple ecuación: vida-sangre-alma. En el Levítico, «la sangre es el alma de la carne». La sangre se percibe como la máxima potencia de todo el mundo orgánico, liberada de su cauce carnal, lo que sobreviene no es sólo la muerte -es decir, una pasividad-, sino algo sobremano potente y dinámico, a saber: una desatada actividad; porque la sangre derramada es vida liberada, es alma en diáspora de energía. Es una potencia capaz de actuar sobre todo el universo cósmico; actuación que puede ser la más funesta o la más benéfica y fértil; de ahí los infinitos tabús, interdicciones y fervores relacionados con la sangre, y de ahí también los innumerables mitos y ritos de fecundidad, de propiciación, rejuvenecimiento, sacrificio... [...] El valor numinoso de la sangre, su potente hierofanta, son, al mismo tiempo, uno de los exponentes y una de las raíces de toda religiosidad basada en la sacralidad de la vida orgánica.⁶⁹⁹

Fijémonos en las palabras de Yerma que busca la fecundidad de Juan a toda costa: «(En un arranque y abrazándose a su marido) Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien

⁶⁹⁸ Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., pp. 20 y 21.

⁶⁹⁹ Sumándonos a estas palabras de Álvarez de Miranda a propósito de la fecundidad y sus conexiones. El crítico, asimismo, destaca la siguiente elegía del poeta granadino para dar muestra de esta conexión inseparable:

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisíaca
copa de tu vientre la araña te teje
el velo infecundo que cubre tu entraña. («Elegía»).

Y a continuación nos habla del «himen» como «velo infecundo», del que hay que desprenderse: «Sacrificar la virginidad o romper el maleficio de la esterilidad son para la feminidad arcaica otros tantos modos de comunión vital y de salvación. De comunión vital, porque para la mujer arcaica «sólo la nupcialidad es la entrada en la vida propiamente dicha». Gerardo van der Leeuw: *Phänomenologie der Religion*, Tubingen, 1933, 4,1, en Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 10.

busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo» (p. 96). Y termina maldiciendo a su linaje, marcando la conexión inevitable entre «sangre-generación» de la que nos habla Álvarez Miranda en su estudio al que venimos acudiendo con tanta frecuencia: «¡Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos! ¡Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes!» (p. 97).

La sangre, asimismo, actúa con doble efecto; y así, sangre estancada, como la que maldice Yerma se convierte en sangre «podrida»⁷⁰⁰ ya que «cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se le vuelve veneno» (p. 50). De ahí la correspondencia entre sangre y ave sacrificada, esto es, los niños que jamás nacerán. Además, también la sangre adquiere el valor de ritual, entendido como sacrificio lunar, en la obra del poeta. Desangrarse es morir y de ahí el horror a la esterilidad de la sangre. Sangre derramada o prisionera simbolizan la muerte y el sufrimiento como sabiamente nos advertía la criada de doña Rosita.

En toda la obra de Lorca la sangre derramada es sagrada y está conectada con la tierra. La explicación se encuentra en ritos y mitos en los que han utilizado la unión de sangre y tierra, como formas de vida que son ambas.⁷⁰¹ La sacralidad de la primera se reconoce en las palabras desgarradoras que la Madre de *Bodas de sangre* pronuncia cuando encuentra a su hijo muerto en mitad de la calle: «Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua» (p. 133). Escribe Álvarez de Miranda: «García Lorca ha percibido la sangre que brota como "fuente", "chorro" y "arroyo", siente que "hay que seguir el camino de la sangre", y por fin quiere verla "desembocar" en el mar».⁷⁰² Además, el crítico subraya que en esta literatura «la sangre está sentida desde los mismos supuestos numinosos de la religiosidad antigua».⁷⁰³ Y

⁷⁰⁰ También aparece la sangre podrida en *Bodas de sangre*, así lo dice el Leñador 1º: «Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida» (p. 142). En este caso, sin embargo, la relación de dependencia se establece entre la sangre y la pasión amorosa. Como ocurre con la sangre de Leonardo que «se puso negra» cuando se apartó de la Novia (p. 151). *Bodas de sangre* conecta, además, la sangre con la sexualidad y se entiende el hecho de mezclar la sangre como el acto sexual entre Leonardo y la Novia: «Pero ya habrán mezclada sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos», pronuncia, nuevamente, el Leñador 1º (p. 142).

⁷⁰¹

La sangre, una forma de la vida, está hermanada con esa otra forma de la vida que brota de la tierra bajo la numerosa especie del mundo vegetal. Millares de mitos y de ritos conocen y utilizan esa fraternal comunión entre la sacralidad de la vida orgánica (sangre) y la sacralidad del mundo vegetal.

Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 54.

⁷⁰² *Ibid.*, pp. 27 y 28.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 21. Puesto que:

Toda religiosidad de la vida orgánica reposa en una profunda sensación de lo numinoso como sustancia de la vida misma. La vida es la manifestación de una «potencia» dotada de los preciosos

presenta las distintas conexiones que operan con este símbolo: sangre-generación, sangre-sexualidad y sangre-fertilidad. Y en el capítulo titulado «Luna y sangre» comprueba cómo en Lorca, siguiendo las religiones arcaicas, la sangre está presidida por el único satélite natural de la Tierra, la Luna: es sangre de un rito, así pues. Coincide en este punto Gustavo Correa, quien escribe a propósito del personaje de la Luna en *Bodas de Sangre*: «El derramamiento de sangre adquiere la categoría de un verdadero sacrificio propiciatorio en aras de este personaje ávido de sangre humana».⁷⁰⁴

Quizá *Bodas de sangre* presenta una mayor presencia del símbolo. En una ocasión se refieren a la conexión sangre-generación, cuando conversan el Padre de la Novia y la Madre de la Novia. Hablan de Leonardo que ha llegado corriendo a la iglesia junto con su esposa, todos sabemos el por qué de esas ansias. El Padre opina: «Ése busca la desgracia. No tiene buena sangre» y la Madre contesta: «¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa» (p. 131). Refiriéndose a la familia que mató a la suya. En otra, es la Madre que nos habla de la conexión sangre/casta/vida:

Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía (p. 133).

También, porque da y quita vida al mismo tiempo, la sangre aparece como sinónimo de violencia/muerte. Así es como la Madre, tras conocer la huida de Leonardo y de la Novia, una vez esta se ha casado con su hijo, pronuncia: «Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!» (p. 140). Y la nota a pie de página explica acertadamente: «La hora de la verdad inevitable. No ha habido lugar a dudas, desde el primer parlamento de la Madre sobre la navaja, que en algún momento llegaría "la hora de la sangre". Toda la obra hasta este momento señala insistentemente su necesidad y su

atributos de lo numinoso: es «mysterium», es «tremendum» y es «fascinans». Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad.

Sangre, muerte, fecundidad: tres palabras que, ya con su enunciación, parecen resumir de algún modo la obra de García Lorca. Pero ésta es una afirmación demasiado general: no cabe contestarse con vagas aproximaciones: lo que importa es ver cómo esos tres temas son basilares en la poética de Lorca, y sobre todo, cómo son sentidos «religiosamente» por él y qué trasmundo de asombrosas intuiciones numinosas contienen.

Ibíd., pp. 12 y 13.

⁷⁰⁴ Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 98.

inevitabilidad. Ahora se cumplirán todas las profecías anteriores que desembocan en el rito sacrificial del bosque del tercer acto».⁷⁰⁵ Doménech interpreta las palabras de la Madre como «la hora de la violencia» en una lectura literal; y en una lectura simbólica como «la hora del sacrificio lunar» y concluye: «Así es como mueren... puntualmente -y nunca en la cama- los héroes y heroínas de Lorca. La madeja roja evoca la fragilidad de esa vida, que en cualquier instante puede ser cortada».⁷⁰⁶

4.3.1.1. *Selección natural*

El simbolismo de la sangre continúa presente en las creaciones más contemporáneas aunque no alcanza ni la mitad de profundidad que en la obra lorquiana. La sangre considerada «universalmente como el vehículo de la vida, [...] incluso como el principio de la generación»⁷⁰⁷ ofrece significados muy concretos en *Selección natural*. Por ejemplo, como sinónimo de casta y de destino, simultáneamente. Pronuncia Ana-Hija:

Yo no quiero ser como tú. Aunque me llame igual que tú. Igual que mi madre. Aunque seamos mujeres. Aunque tengamos la misma sangre. La misma sangre. La misma carne. Y la misma enfermedad. Aunque tengamos la misma enfermedad mortal. La misma enfermedad incurable. Aunque lo tengamos todo igual, yo seré distinta (p. 474).

Al mismo tiempo, el símbolo tiene sentido de vida, como nos recuerda el mismo personaje en su primer control de embarazo, cuando se observa por la máquina de ultrasonidos del hospital:

Me fijo en la curvatura de mi vientre. En su simetría. Mi vista regresa al cristal de la pantalla. Una realidad sin sangre y sin piel. Observo cómo un mundo desordenado se mezcla sin sangre y sin piel. Miro aquello y aquello soy yo. Después miro el techo y cierro los ojos. Siento el correr frenético de unos dedos dentro de mí. Descubro mi verdadera naturaleza. Siento los latidos de aquella máquina que cada dos segundos despide un sonido insoportable. El frío sigue deslizándose, sigue en mi carne. Mi carne, que no siento como mía. Tierra muerta. Tierra muerta y conquistada por el hielo (p. 475).

De muerte, por supuesto. La muerte de la Abuela que dará paso a la nueva vida, la de la hija de su nieta. Esa que lleva toda la primera parte exigiendo puesto que, según el personaje, la cadena de la vida no debe ni puede interrumpirse:

⁷⁰⁵ Nota a pie de página número 88, en Lorca, *Bodas de sangre*, op. cit., p. 140.

⁷⁰⁶ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 130.

⁷⁰⁷ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 909.

ABUELA.— Estoy volviendo a sangrar...
MADRE.— Siempre quejándose.
HIJA.— Luis también es bonito. Luis o Iván. Los dos me gustan.
ABUELA.— Pero soy feliz. Ya sé lo que será de mí a partir de ahora. Ya lo sé.
MADRE.— Debería dejar que te desangres.[...]
ABUELA.— Por fin voy a descansar (p. 476).

Y, una última lectura, de violencia. La violencia que ejercen madre e hija, la una sobre la otra, indiferentemente, en la segunda parte del texto con las lecciones de tortura:

(LYNNDIE da un puñetazo a JESSICA.)
LYNNDIE.— Y ahora dime, ¿qué es lo que no he hecho bien?
(JESSICA se quita la sangre del labio.)
JESSICA.— Bueno...pues... yo creo que el golpe no ha sido muy contundente.
LYNNDIE.— Mal. Hay que fijarse en los detalles. Mírame las manos. ¿No echas en falta algo?
JESSICA.— No sé.[...]
LYNNDIE.— Primero sin guante. Venga, es para hoy.
(JESSICA le da una bofetada sin ganas.)
LYNNDIE.— Con esa actitud no aprenderás nunca. Repítelo con más ganas. Sin miedo (p. 486).

4.3.1.2. *El matrimonio Palavrakis*

Quizá de las seis dramaturgas seleccionadas, en la obra de Angélica Liddell la sangre tiene un espacio privilegiado. En una ocasión la dramaturga nos confiesa esa debilidad que siente por ella:

La sangre tiene una potencia estética brutal. Es preciosa: la utilizo pictóricamente. Para revelar lo interno, empiezo por la superficie. Hago lo privado público. Cuando eliges la fuerza, la sangre y la autoconfesión, en el fondo estás hablando de tu fragilidad. Usar la cuchilla es ponerte en pie de guerra, y exponerse uno mismo es exponer al otro, desnudarlo. Ésa es mi intención: luego, todo depende de la relación con el público, de cómo se establece el juego de fuerzas. Casi siempre hay una superioridad suya sobre el actor, «loco que dice la verdad, cargado de ruido y de furia», en palabras de Shakespeare. Quien se pone frente a un loco, se siente por encima de él, aunque lo tema.⁷⁰⁸

⁷⁰⁸ Palabras de Angélica Liddell, en Javier Vallejo, «Por las revueltas de Angélica Liddell», *El País*, (17 de octubre de 2009).
[http://www.elpais.com/articulo/portada/revueltas/Angelica/Liddell/elpepuculbab/20091017elpbabpor_27/], consulta: 14/05/15.

Las palabras de la dramaturga pertenecen a una entrevista realizada en 2009, muy probablemente en relación con su obra *Te haré invencible con mi derrota, Jackie*, en la que rinde tributo a la violonchelista Jacqueline du Pré (1945-1987) que a causa de sufrir esclerosis múltiple tuvo que abandonar su carrera musical. A propósito de este espectáculo, y como característica ya ineludible de sus espectáculos, Liddell se autolesiona hasta sangrar mientras trata de expresar el dolor que sufrió la violonchelista: «Se trata de su cuerpo erigido en símbolo, su propio cuerpo de actriz entendido como arma de trabajo, hasta el punto de herirlo, rajarlo, hacerlo sangrar en vivo durante la puesta en escena, actitud que debemos entender como ceremonial, como sacrificial, pero también como intento de dar forma visual al sufrimiento acumulado, con el deseo implícito de despertar al

El elemento sangre presente en *El matrimonio Palavrakis* resulta significativo y revelador para interpretar la obra. Según Mateo: «La sangre se mueve sin parar, recorre nuestro cuerpo una y otra vez» (p. 51) y según VÍllora:

Una lectura detenida del conjunto de la obra de Angélica Liddell descubre que, desde el principio, sus preocupaciones éticas y estéticas se han configurado en torno a ciertas constantes que, por ejemplo en el caso de *La cuarta rosa* (1992), se corresponden con las cuatro sangres -cuatro rosas- que determinan la historia de su protagonista, y aun la de cualquier mujer; la primera menstruación, la pérdida de la virginidad, el alumbramiento del hijo -o el aborto del mismo- y la muerte, que dentro de esta pieza se corresponde con el suicidio, ya que en el mundo poético de la autora la muerte más natural es la que viene precedida o acompañada de violencia. Esas cuatro sangres forman un tapiz rojo en el que no hay lugar para el color blanco; es decir, coincide con la sentencia que se lee en el libro del Génesis según la cual los deseos de los hombres, desde la adolescencia, tienden al mal. La inocencia no tiene cabida en un contexto semejante; es más, la inocencia sería la auténtica transgresión en el imaginario propuesto por Angélica Liddell, pues estaría corrompiendo y desequilibrando la estabilidad del mal, que nos rige, al que estamos sujetos, del que somos y nos proporciona una identidad (pp. 6 y 7).

En *El matrimonio Palavrakis*, mientras presenciamos la batalla que nos acompaña en toda la obra, entre Eros y Thánatos, a través de un flashback por parte de la Narradora se nos informa de que «la noche anterior habían discutido sobre cuchillos» (p. 39). Así, pasamos de tener o no hijos, el conflicto central de la obra, a discutir sobre cuchillos. Tras la acotación, Mateo inicia la conversación: «Sólo veo cuchillos» a lo que le responde Elsa extrañada e interrogando el enunciado de su marido: «¿Cuchillos?». El diálogo se vuelve a repetir, intensificando la importancia del elemento, al mismo tiempo que crea un desconcierto en el lector-espectador hasta que, finalmente, Mateo nos aumenta la información: «Has puesto sólo cuchillos. Tres cuchillos alrededor del plato. Dos cuchillos a la derecha y uno a la izquierda. Tres alrededor de mi sopa y tres alrededor de la tuya. Seis cuchillos sobre la mesa. Has puesto seis cuchillos sobre la mesa. Seis cuchillos» (p. 40). Y continúa Mateo:

¿Cómo diablos quieres que me coma la sopa? ¿Así? Podría cortarme, ¿sabes? Podría hacerme mucho daño. Has puesto seis cuchillos sobre la mesa. No lo entiendo.[...] ¿Vamos a comer a partir de ahora con cuchillos, solamente con cuchillos? Lo digo por irme acostumbrando. A los cortes, a la sangre y todo eso (pp. 40 y 41).

Elsa, inconscientemente, parece ser, ha puesto únicamente cuchillos en la mesa. Según Vidal Egea: «Coloca tres cuchillos (uno por la hija muerta, otro por el perro muerto, otro por ella misma) al lado de cada plato de sopa, como imágenes o señales del mal, de la

espectador del letargo y la indiferencia». García Rodríguez, «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», *op. cit.*, p. 166.

culpabilidad de Mateo».⁷⁰⁹ Descubriéndonos el carácter hiperbólico del personaje de Mateo que se confirma más adelante cuando Elsa al salir de la ducha «enc[ue]ntr[a] un amasijo de vísceras sobre la alfombra. Mateo [ha] acuchillado al perro hasta triturarlo» (p. 50). Ahí tenemos la primera víctima, el perro. Al mismo tiempo, el segundo cuchillo, siguiendo la interpretación de Vidal Egea, representa a su hija muerta, asesinada por él mismo: «Degollada, la cabeza separada del cuerpo, el cráneo partido, la boca y la vagina llena de tierra y cincuenta puñaladas en el tronco. El cuerpo de la niña parecía una rosa podrida, o una tarta de frambuesas» (p. 44), nos explica la Narradora. Él mismo se delata cuando confiesa: «¡Quiero olvidar, maldita sea, quiero olvidar! Quiero olvidar y tú pones seis cuchillos sobre la mesa! [...] ¿Son para eso los cuchillos? ¿Son para mi cuello?» (p. 43). Y añade Vidal Egea, apoyando su hipótesis: «En un momento de la obra, la niña corre hacia su padre y se desangra abrazada a él, como símbolo de que es él quien le ha dado muerte (a través de abusos)⁷¹⁰». Nos lo cuenta Elsa:

El día que cumplió siete años la niña se cortó las venas de los brazos con el cuchillo de partir la tarta. Corrió hacia su padre con los brazos chorreando de sangre y se abrazó a él con todas sus fuerzas. Le adoraba. Me lancé sobre ella para socorrerla, pero ella se abrazó a su padre. A su padre. Como una novia. Le manchó la camisa (p. 52).

Ya tenemos a la segunda víctima, su hija. La tercera, Elsa, aunque no la apuñale su marido, también, la mata indirectamente. Esta, tras reconocer que Mateo es el asesino de su hija, muere pues «su pobre corazón no pud[e] soportarlo» (p. 54). Además, siguiendo las palabras de Cirlot: «Por la posibilidad de ser escondido, el puñal simboliza el anhelo de agresión, la amenaza informada, inconscientemente»⁷¹¹ y aunque no nos hablen en la obra de puñales, sino de cuchillos, esta observación resulta interesante retener, ya que Elsa se siente constantemente amenazada por su marido, constantemente con la necesidad de protegerse. Ella misma le suplica en esa acalorada discusión de los cuchillos: «¡No me hagas daño!» (p. 42), ante la invasión de su marido: «¿No sabías que eran cuchillos? ¿Quieres que te lo demuestre? ¿Lo comprobamos? ¿Comprobamos si son cuchillos? No hace falta sangrar tanto» (p. 41). Chevalier en su diccionario recoge la siguiente información necesaria para nuestro entendimiento: «En la iconografía hindú, el cuchillo no se atribuye más que a divinidades terribles, entre cuyas manos aparece sobre todo como arma cruel. [...] El simbolismo del cuchillo va frecuentemente asociado a la idea de ejecución judicial, de

⁷⁰⁹ Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, op. cit., p. 384.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 376.

⁷¹¹ Cirlot, *El diccionario de símbolos*, op. cit., p. 380.

muerte, de venganza, de sacrificio».⁷¹² Y Álvarez de Miranda añade refiriéndose a los cuchillos:

Son los instrumentos de la muerte, los inmoladores de la vida-sangre, y están sentidos constantemente con esa oscilación entre repulsión y atracción que es patrimonio inconfundible de lo sagrado. En las religiones arcaicas, el instrumento del sacrificio de sangre es una de las cosas más intensamente dotadas de sacralidad, y no sin una profundísima razón, pues él es el primero que entra en contacto con la sacralidad de la vida-sangre, el que la libera y «sacrifica».⁷¹³

Las palabras de Álvarez de Miranda dirigidas al estudio de la obra de García Lorca, en la que «el cuchillo es siempre, al mismo tiempo, fascinante y funesto», nos ayudan a introducir lo que ya podemos deducir de este pasaje de la obra de Liddell, y que venimos insistiendo desde *Doña Rosita la soltera*, la sangre, y sus conexiones, como elemento de sacrificio. Miranda observa como en la obra del poeta «el cuchillo es la muerte y es su causa, es su misterio y su fascinación»⁷¹⁴ y qué mejor que los últimos versos de *Bodas de sangre*, como si de un himno se tratase, observa, para confirmarlo: «Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito» (p. 166). O cuando la Madre, nada más iniciarse la obra lamenta, cobrando un valor premonitorio, su presencia:

La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó [...]. Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era [...]. Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre [...]. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo [...]. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre...? (pp. 93 y 94).

Y tras la penetración de esa arma, llega la sangre, la sangre derramada, porque «el novio es un palomo/con todo el pecho de brasa/y espera el campo el rumor/ de la sangre derramada» (p. 131). Nos advierte Doménech: «Estos versos contienen los siguientes componentes rituales: el palomo (víctima propiciatoria por antonomasia), el fuego (elemento purificador; como el agua), la Madre-Tierra (ese campo anhelante) y, por fin, la sangre que puede corresponder al ave sacrificada y, en el plano humano, al Novio».⁷¹⁵

⁷¹² Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 385.

⁷¹³ Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 32.

⁷¹⁴ *Ídem*.

⁷¹⁵ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 129. El mismo título de la obra señala la mala fortuna que tiene esa boda, tragedia que, cuenta la hispanista francesa y amiga de Lorca, Marcelle Auclair, el dramaturgo recogió de un ejemplar del *ABC* el 25 de julio de 1928. En él aparecía la noticia de un crimen, en los campos de Níjar (Almería):

Volviendo a la idea de sacralidad que intentamos ver en la obra liddelliana, observamos que el personaje de Mateo persigue lo anterior expuesto al insistir con la idea de la sangre, una especie de cántico hacia la repulsión y fascinación parece provocarle la presencia de esta: «¿Te imaginas la ensalada llena de sangre? [...] Las patatas llenas de sangre [...] el postre lleno de sangre [...] Y el mantel, el mantel se ensuciaría muchísimo. Y tú no eres una mujer sucia. ¿O si lo eres?» (p. 41). Opina Susanne Hartwig, refiriéndose al montaje de la obra: «El teatro de Liddell es un despliegue de imágenes horripilantes. En la iconografía de sus montajes los signos no verbales, o sea los elementos visuales y auditivos, son del mismo peso que la palabra: crean un universo de pesadilla que no es un mero comentario del texto hablado». Del mismo modo que las imágenes mentales, añade, donde encontramos una «mezcla de erotismo y violencia».⁷¹⁶

El hecho de que Mateo insista y repita tanto el elemento sangre como el de suciedad y sus derivados tiene que ver con esa obsesión que durante siglos ha acompañado y obsesionado especialmente a las mujeres como víctimas de este estigma de la sociedad falocéntrica para quién la pulcritud es sinónimo de pureza, bondad y, por consiguiente, de represión. Esto es, la virgen María, la no pecadora, a la que debe aspirar toda mujer. En el *Diccionario de los símbolos* de Hans Biedermann aparece el blanco «como símbolo de la inocencia aún no influenciada ni enturbiada del antiguo paraíso o como fin definitivo de la persona purificada en la que se ha restablecido ese estado».⁷¹⁷ De ahí que numerosos críticos hayan relacionado la obsesión de la limpieza en esta sociedad carcelaria con la virginidad de la mujer, negando la sangre y su conexión con la sexualidad femenina, al mismo tiempo que se convierte en tema tabú y oscuro. Siendo la menstruación, esto es la sangre de la mujer, un tema silenciado durante siglos, puesto que, esta es una manifestación material y periódica de su sexualidad. Y tener conciencia de su sexualidad significa ser consciente del poder que tienen por el simple hecho de crear nuevas vidas, además de, hacerles menos manipulables,

Almería, 24. -En las inmediaciones de un cortijo de Níjar se ha perpetrado un crimen en circunstancias misteriosas. Para la mañana de ayer se había concentrado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años. En la casa se hallaban esperando la hora de la ceremonia el novio y numerosos invitados. Como la hora se acercaba y la novia no llegaba ni aparecía por la casa, los invitados se reiteraron contrariados. Uno de estos encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo el cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba a casarse, apellidado Montes Ocaña, de treinta y cuatro años. A las voces de auxilio del que hizo el hallazgo, acudieron numerosas personas que regresaban de la cortijada y la Guardia Civil, que logró dar con la novia, que se hallaba oculta en un lugar próximo al que estaba el cadáver, y con las ropas desgarradas.

Josephs y Caballero (eds.), «Introducción», *Bodas de sangre*, op. cit., p. 28.

⁷¹⁶ Hartwig, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, op. cit., p. 214.

⁷¹⁷ Hans Biedermann, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 67.

esto es, menos presas de sus leyes. Esto explica la infinidad de mitos y creencias falsas respecto a la menstruación.⁷¹⁸

Esta presencia, diríamos obsesiva, de la sangre por parte del personaje de Mateo confirma la observación de Hartwig, que analiza como los personajes de la obra liddelliana son una «exhibición grotesca del tabú», sin evolución y sin antagonistas. Por eso, continúa la investigadora: «El aspecto ritual, en el caso del *Tríptico*, está sesgado: no se parece al acto ritual primitivo en donde se ejecutan víctimas humanas o animales para purificar una sociedad que se autoreafirma». Todo lo contrario al propósito del ritual primitivo, en la sociedad dañada con la que trabaja Liddell «el ceremonial de sacrificio de los monstruos no tiene el mismo sentido que en una sociedad intacta. En una sociedad perdida tendría que provocar nuevos lazos sociales en vez de reafirmar los lazos existentes».⁷¹⁹

Podríamos decir, incluso, que nos encontramos ante un espectáculo del mal: «No soy un portavoz. Los portavoces están instrumentalizados. Simplemente me entrego a actos pasionales, acción de padecer a causa de una inclinación vehemente, los desgraciados causan aflicción en mi cuerpo».⁷²⁰ Su denuncia, su toma de conciencia, tiene un fin transformador, y como consecuencia, político: «Y esto se debe a que este escupitajo de sangre no permanece en la esfera de lo escandaloso. Es una agresión que busca la reflexión».⁷²¹ Coincidiendo con la observación de Marco Canale, Hartwig nos advierte: «El teatro liddelliano hace vislumbrar la fuerza liberadora, la potencialidad transgresora de monstruo, puesto que, en última instancia, éste se define por la apropiación de una diferencia y el desafío a una normatividad asfixiante».⁷²² Y añade Canale:

⁷¹⁸ Considerada sucia a la mujer, se la separaba del resto durante su menstruación. Entre egipcios y hebreos era un ritual obligatorio que la mujer se sometiera a baños especiales de limpieza al final de cada regla. El libro sagrado de la Biblia considera que la mujer era impura durante su periodo menstrual. Incluso se llegó a calificar de pecaminoso que una mujer entrara en la Iglesia durante sus días de regla. En la China antigua estaba establecido que la sangre menstrual no debía tocar el suelo por temor a ofender al espíritu de la Tierra. Plinio (Siglo I D.C.), en sus escritos, llega a describir la regla en términos de "veneno fatal que corrompe y descompone la orina, hace perder las semillas de la fecundidad, marchita las flores y hierbas del jardín" o "el contacto con la sangre menstrual hace que el brillo del acero y el marfil desaparezcan". Entre los antiguos griegos, Hera era la diosa responsable de la menstruación. Entre los arapesh (tribu de Nueva Guinea) se construían chozas apartadas para las mujeres que tenían la regla. Para más información se puede consultar: Karen Houppert, *La menstruación. Desmontando el último tabú femenino*, Barcelona, Juventud, 2000; Cath Blackledge, *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto*, Barcelona, Grup Editorial 62, 2003; o, el documental de Diana Fabiánová, *La luna en ti. Un secreto demasiado bien guardado*, Ubak Ediciones; entre gran cantidad de material existente.

⁷¹⁹ Hartwig, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 219.

⁷²⁰ Liddell, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», *Primer Acto*, 300, (2003), p. 107.

⁷²¹ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», *op. cit.*, p. 370.

⁷²² Hartwig, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», *op. cit.*, p. 222. Definición del monstruo que nos conviene retener para ayudar a nuestra comprensión:

En el plano psicológico aluden a la potencias inferiores que constituyen los estratos más profundos de la geología espiritual, desde donde pueden reactivarse -como el volcán en erupción-

El mundo genera monstruos y es imposible escapar. Los desesperados son los únicos que tienen la capacidad de asumirlo y la autora, con esta democratización de la monstruosidad, obliga al espectador a identificarse con ellos. Y esta identificación con lo monstruoso genera una conmoción. Las víctimas y los espectadores llegan a sentir fascinación por sus verdugos, pero esto no debe entenderse como un elogio al masoquismo o una defensa de la violación o del abuso sexual.⁷²³

El mismo monstruo que se asoma en el personaje de Yerma, retomando al poeta, el monstruo que nace del sentimiento negado, de la carencia, de la espera que no llega. Nadie mejor que ella para expresar ese sentimiento:

Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas ... (p. 81).

Veíamos que con el tema de la maternidad Yerma conectaba con el personaje de Elsa, en cambio, ahora, relacionado con el tema presente, el personaje lorquiano comparte rasgos con el de Mateo. Ambos actúan movidos por su represión, una represión llevada al límite que termina explotando de la manera más horrorosa. Recordando a Canale, a más autocontrol más monstruosidad. Juan, Elsa, Chloé, incluso, el perro son víctimas, pero Yerma y Mateo también lo son. Víctimas de una sociedad que se empeña en separar el bien del mal y de una falsa moral caduca y podrida. «Y ante la falsa moral, la perversión es al menos un ejercicio de verdad»,⁷²⁴ opina Canale.

Llegados a este punto debemos preguntarnos por qué muere Chloé o más bien, por qué Mateo asesina a su propia hija y por qué de esa manera tan brutal. En la introducción de *Bodas de sangre* encontramos unos versos que pertenecen a la poesía lorquiana: «Es necesario tener doscientos hijos y entregarlos a la degollación. Solamente de esta manera sería posible la autonomía del lirio silvestre (Degollación de los inocentes)» (p. 27). Y puede que en estos versos encontremos la explicación. Recordemos que Mateo mucho antes de tener a Chloé le pregunta, acercándose a la vagina de Elsa, si «desea venir al mundo» (p. 13).

y surgir por la imagen o la acción monstruosa. Simbolizan también, según Diel, una función psíquica en cuanto trastornada: la exaltación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras (15). [...] La lucha contra el monstruo significa el combate por liberar a la conciencia apresada por el inconsciente.

Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 315.

⁷²³ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», op. cit., p. 377.

⁷²⁴ *Ídem*.

Mateo, en voz de Angélica, señala la maldad, inevitable, del ser humano y la destrucción de su entorno. Y, empujado hacia su perversión, termina apuñalando a su hija, cincuenta veces. La víctima, convertida en monstruo, revienta el corsé que lo ha mantenido oprimido durante tanto tiempo. Y Chloé resulta la víctima que su padre decide sacrificar, no como un acto purificador tal y como ocurría en las sociedades arcaicas, sino como un ejercicio de sinceridad y de renacimiento, aunque sea, de una crueldad espantosa.⁷²⁵

Nuevamente, Canale: «En *El matrimonio Palavrakis*, veremos el suelo de la sala repleto de cabezas de muñecas cortadas, muñecas que demuestran que el parricidio de la pequeña Chloé Palavrakis no es un caso aislado, sino la realidad de un mundo occidental que construye día a día sobre inocentes y negadas cabezas de niños».⁷²⁶ Cobrando sentido el dictamen del teatro de la crueldad del teórico francés que tanto persigue la dramaturgia liddelliana: «En el período angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época».⁷²⁷ O las palabras del poeta granadino:

DIRECTOR. ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?

HOMBRE I. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer [...]. Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos.⁷²⁸

Para ello «hace falta recuperar la intimidad frente a la fosa común»,⁷²⁹ confiesa Liddell y sólo lo lograremos abandonando la razón y entregándonos a la pasión. Y así regresar al ritual, «un rito que no es decorativo, un rito que no pretende ser "artístico" y donde el espectador es el verdadero cuerpo del sacrificio».⁷³⁰ Y concluye:

⁷²⁵

En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado en las culturas clásicas por el sacrificio del cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos (como también en la Europa prehistórica). El refrán de los árabes «la sangre ha corrido, el peligro ha pasado», expresa sucintamente la idea central de todo sacrificio: el don aplaca a las potencias y aparta los castigos mayores que podrían sobrevenir.

Cirlot, *El diccionario de símbolos*, op. cit., p. 399

⁷²⁶ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», op. cit., p. 372.

⁷²⁷ Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 95.

⁷²⁸ Lorca, *El público*, op. cit., p. 125.

⁷²⁹ Palabras de Liddell, en «Prólogo de Christilla Vasserot», *El sacrificio como acto poético*, Óscar Cornago y Sandra Cendal (eds.), Madrid, Continta Me Tienes, 2014, p. 12.

⁷³⁰ Canale, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», op. cit., p. 371.

Lo único que busco son formas de tragedia, es lo que más cerca está del individuo y más lejos de la masa. Al poner al monstruo frente al espectador, busco acabar con ese sentimiento de superioridad que todos llevamos dentro, busco que se rebaje al nivel de los monstruos.⁷³¹

Este es su verdadero proyecto artístico, espectáculos que nos enfrenten con el monstruo, con nuestro monstruo, el que cada uno de nosotros reprime, silencia, niega, esconde y, aún así, alimenta. Siendo, así bien, el espectador la verdadera víctima, el sacrificio no tiene otro fin que el de ser un acto de conciencia. Y ese ejercicio lo logra a través de una elaborada violencia poética:

La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de la violencia informativa. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. La violencia poética es por tanto un acto de resistencia contra la violencia real.⁷³²

Según Liddell, la palabra reprime nuestro instinto, lo niega, y es por este motivo que la palabra resulta la forma más violenta de su teatro; sus textos y espectáculos son de una crueldad tenaz e insoportable en la mayoría de los casos, puesto que: «La palabra interviene en el cuerpo como una cuchilla, como una hoja de afeitar, como un bisturí, esos son los objetos que la palabra utiliza para oficiar su sangriento ritual sobre el cuerpo, la palabra hiere al cuerpo, lo destruye, el dolor y el sufrimiento serán las consecuencias de la palabra».⁷³³

4.3.2. La luna

En las tragedias garcilorquianas dos personajes presentan analogía con la Diosa lunar, el primero de ellos es Yerma y así lo comprobamos en la siguiente intervención cuando el personaje le dice a Juan, su marido: «Es tu sangre y tu amparo lo que deseo» (p. 96), como si de la luna se tratase. Manteniendo la conexión con el sacrificio lunar del que hablábamos anteriormente y la necesidad que el satélite tiene de calor, esto es, de sangre: «¡Un corazón para mí!/ ¡Caliente, que se derrame/ por los montes de mi pecho! [...] para que esta noche tengan/ mis mejillas dulce sangre» (pp. 144 y 145). Y parece ser que esa sangre que exige

⁷³¹ Palabras de Angélica Liddell, en Pablo Caruana, «Busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos», *La Razón*, (18 de septiembre 2002).
[<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/westasphixia/prensa/prensa2.htm>], consulta: 19/08/13.

⁷³² Liddell, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», *Primer Acto*, 300, (2003), p. 108.

⁷³³ Liddell, «Llaga de nueve agujeros», *Primer Acto*, 295, (2002), p. 136.

Yerma es la de Juan, su víctima. El segundo personaje es Adela, su misma hermana, Martirio, nos advierte que «a Pepe le gusta andar con la luna» que sería lo mismo que decir que le gusta andar con Adela.

Hablar de la luna es hablar de Federico García Lorca, la luna es el elemento más frecuente en toda la obra del dramaturgo, «es el interludio simbólico más poderosamente sustentado que Lorca jamás concibió».⁷³⁴ Según el estudio de Alice M. Pollin aparece 218 veces en la poesía y 81 en el teatro. La percepción mágica que Lorca otorga a la luna la «aprehende del folclor andaluz»⁷³⁵ y su recreación conecta con otros «dramaturgos simbolistas, con tradiciones mágicas de otros países, con religiones arcaicas, etc.».⁷³⁶ Es «agente y símbolo de fecundidad, de vida y de muerte», los tres misterios de la vida. Y agrega el historiador:

Entre todas aquellas realidades y fenómenos celestes que el hombre primitivo y arcaico perciben como seres transmudanos y divinos. Hay uno que para la mentalidad arcaica resulta ser el más rico, el más influyente en la tierra y, sobre todo, en la vida orgánica, el

⁷³⁴ Rupert C. Allen, *Psyche and Symbol in the Theater of García Lorca*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1974, pp. 163 y 164. De la siguiente manera expresa Federico su fascinación por este símbolo, recordándonos su amor hacia lo primitivo:

¿Qué momento le satisface más en *Bodas de sangre*, Federico?

-Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua.

Originalmente Pedro Massa, *El poeta García Lorca y su tragedia Bodas de sangre*, Crítica, Madrid, 9 de abril de 1933. Recogido por Marie Laffranque, «Federico García Lorca: Déclarations et interviews retrouvés», *Bulletin Hispanique*, LVIII, 3, 1956, pp. 312 y 313.

⁷³⁵ Por ejemplo: «Para que un niño consiga el regalo que apetece, saludará a la luna, desde lugar que se vea bien, durante siete noches consecutivas; cada noche recitará tres veces la siguiente canción, inclinando la cabeza, en forma de saludo, a la conclusión de cada verso: «Luna lunera/Cascabelera/Los siete perritos/A la cabecera». Guichot, *Supersticiones populares andaluzas*, op. cit., en Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 119. Guichot también nos habla de supersticiones maléficas, como: «Es malo poner a la luna un puerco abierto, porque se aluna el tocino» (p. 202); de supersticiones que afectan a la agricultura: «cuando la luna está acostada indica lluvia» (la «luna acostada» significa en cuarto menguante); «cerco en la lluvia anuncia lluvias o desgracias» (p. 293). De ahí Guichot aporta el siguiente refrán: «Teniendo cerco la luna y estrellas dentro, agua o viento». Y una copla popular: «Cerco tiene la luna, /mi amante es muerto./ No miro para ella/ de sentimiento». Y así opina Federico de estos últimos versos: «Hay mucho más misterio que en todos los dramas de Maeterlinck». Termina Doménech: «García Lorca conocía bien estos y otros reflejos de la luna en el folclor de Andalucía». Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., pp. 118 y 119.

⁷³⁶

Aquí radica todo el inmenso valor de la luna para el hombre arcaico: la luna es el único ser ultramundano y divino que lo mismo que el hombre conoce la ley del devenir, que cumple un destino patético y, sobre todo, que alimenta su propia resurrección la esperanza de todo ser humano en alguna forma de inmortalidad.

Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 47. Tal y como lo explica Eliade: «La luna revela al hombre su propia condición humana; en cierto modo el hombre se mira y se reencuentra en la vida de la luna. Por eso el simbolismo y la mitología lunar son patéticas, pero a la vez consoladoras». M. Eliade, *Traité d'Histoire des Religions*, p. 165, en *Ibid.*, p. 47.

más misterioso y esperanzador, y, en fin, el más «potente» que todos los restantes. No es, ciertamente, el sol. Es la luna.⁷³⁷

La luna de Lorca no es la de los románticos, «es una potencia fatídica que espolea los impulsos de la vida y los anula en la muerte».⁷³⁸ A diferencia del sol, que no tiene devenir, la luna muere una vez por mes. «Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende».⁷³⁹ Opina Correa:

En general, la presencia siniestra de la luna en toda la poesía de Lorca tiende a establecer una relación de casualidad mítica entre la muerte del hombre y el astro [error: satélite] de la noche. Los procesos de generación dentro de la conciencia mítica obedecen, asimismo, a acontecimientos mágicos.⁷⁴⁰

Además, nos explica Álvarez de Miranda, la naturaleza de la luna es de sobra sabido análoga con la naturaleza femenina, «en el mundo sublunar no hay nada más "lunar" que la hembra: las palabras "menstruación" y "mes" derivan de la misma raíz indoeuropea que ha dado la palabra "luna"». Así nos lo explica:

De la raíz indoeuropea *me*, que contiene la idea de «medir», se han formado en casi todas las lenguas derivadas palabras que expresan las nociones del «mes» [*mensis*, sánscrito *mas*], así como las de «medida lunar» [*menstruo* y «luna»] [*Mond*, *moon*, etc.]. En cuanto al latín y sus derivados, el sustantivo luna procede de otra raíz distinta, relacionada con *lux* [*lux-na*]; pero aún las nociones de luna y mes han prolongado su interdependencia en alguna lengua neolatina, como el rumano [«luna»=mes].⁷⁴¹

Doménech escribe a propósito de *Yerma*: «La luna está en una de las escenas más brillante de la obra: la danza del Macho y la Hembra. Donde el Macho «empuña un cuerno de toro en la mano», después levanta y agita el cuerno y seguidamente pronuncia: «Siete veces gemía, /Nueve se levantaba, /Quince veces juntaron /jazmines con naranjas». Y le sigue el Hombre 3º: «¡Dale ya con el cuerno!», el Hombre 2º: «¡Con la rosa y la danza!» y el Hombre 1º: «¡Ay, cómo se cimbreo la casada!». Y a continuación dice el Macho: «En esta romería/ el varón siempre manda. / Los maridos son toros. /El varón siempre manda. /Y las romeras flores/ para aquel que las gana» (pp. 104 y 105).

⁷³⁷ Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., pp. 38 y 39.

⁷³⁸ Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, ed. cit., p. 233, en *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 118.

⁷³⁹ A. H. Krappe, *La Genèse...*, p. 114, en Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 41.

⁷⁴⁰ Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 225, en Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 121. Para más información el crítico murciano nos recomienda del mismo autor «El simbolismo de la luna en la poesía de Federico García Lorca», *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXII, (1957), pp. 1.060-1.084.

⁷⁴¹ Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., pp. 55 y 56.

4.3.2.1. *El color de agosto*

En *El color de agosto* sus protagonistas también se asimilan a la Diosa lunar, sacrificando no solamente a Juan sino a ellas mismas. Será un sacrificio desde otro nivel, el simbólico -ausente de violencia- para resurgir, como el ave Fénix y avanzar. Volveremos a retomar esta idea cuando trabajemos la lucha cromática entre las protagonistas. Ahora nos detendremos en la presencia que tiene la Diosa en la obra y su conexión con la luna lorquiana.

En la dramaturgia de Paloma Pedrero, aparece, incluso, en uno de sus títulos *Invierno de luna alegre*. En *El color de agosto* no se menciona en ningún momento y sin embargo está presente en toda la pieza como símbolo de muerte. María mantiene una relación de semejanza con la Diosa lunar cuando amenaza a Laura de muerte: «(María corre y coge una tijera. Se la muestra.) Si no me obedeces soy capaz de matarte», le jura a María e insiste: «Siéntate en esa silla o te mato. Te advierto que lo estoy deseando» (p. 42), deseosa de su calor como la luna, como Yerma. Las crueles palabras de María no podían aparecer sin la llegada de la noche, como la misma protagonista nos indica antes del desenlace: «Tienes que ir esta misma noche» (p. 45). También Laura mantiene relación con la Diosa al sacar una carta de su bolso escrita por Juan donde la cita a escondidas. Pero quizá muestra mayor semeja con ella y con el personaje de Yerma mucho antes de esta escena. Nos referimos al momento en que, desde el delirio que le ha provocado ese amor que hace tiempo que dejó de ser un amor para convertirse en una obsesión, decide acabar con él siguiendo el camino del personaje lorquiano. Pues para ser libre, antes de acabar con aquello que se lo impide: «Entonces bajaría por sus tripas, encontraría el hueco, metería la cabeza y ya ¡Cruaff! ¡El pene roto! ¡Juan muerto!» (p. 29). Laura consciente de su neurosis, una vez obligada a ese reencuentro premeditado, reconoce que tan sólo ella puede matar al fantasma que le persigue, pues ella es quien lo alimenta desde hace tiempo. Acción valiente que recuerda al personaje de Yerma que opta por la autodestrucción antes que la alienación. Al matar a Juan, termina con la cárcel que le negaba el sosiego, aunque esto suponga su perdición.

La visión intrigante que se desprende de estas muertes, ficticias o reales, en el caso de la obra lorquiana, es la fuerza de la manipulación y opresión que el sujeto masculino, o más bien la sociedad construida con leyes androcéntricas, ejerce sobre los personajes femeninos, tanta que sienten el impulso irresistible de destruirlo. Pues, «¿qué sería del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han

fundado su iglesia se hiciera añicos?». ⁷⁴² A esta provocadora pregunta que nos lanza Cixous, a la que me atrevo a cambiar la etiqueta de logocentrismo por falocentrismo, le contesta Pedrero a través del personaje de Laura que visiona el falo como símbolo masculino opresor.

4.3.3. El calor

4.3.3.1. *El color de agosto*

Paloma Pedrero nos tiene acostumbrados a ingeniosos títulos llenos de una fuerte carga simbólica y, quizá, estos resultan un breve y acertado resumen del contenido dramático de la obra. En el caso de *El color de agosto*, acertadísimo título, aparece un juego de palabras entre color y calor que nos obliga a imaginar, inconscientemente, un color al bochornoso reencuentro entre María y Laura. Siendo el rojo, de todos los colores posibles, el que indiscutiblemente asociamos a esa calurosa tarde veraniega, a la par que pasional. ⁷⁴³

Nada más iniciarse la pieza teatral encontramos a unos personajes refugiados en el alcohol como única posibilidad para ser, pues el reencuentro, incómodo a causa de haber sido planificado con alevosía por parte de María («vamos a beber») e inesperado y violento por parte de Laura («sí, lo necesito») (p. 21), no les ofrece otra alternativa. El alcohol resulta la única vía de escape ante dicha situación: «Es difícil empezar después de tantos años», confiesa María y Laura propone: «Tendremos que beber» (p. 24). Gracias a lo que les provocará el alcohol, destruirán todas sus falsas fortalezas, hasta conseguir quedarse desnudas anímicamente, una frente a la otra. Pedrero reflexiona precisamente sobre ello:

Yo una vez decía en broma, se lo comentaba a un colega, que cuando quiero decir algo y no sé cómo, o emborracho a los personajes o los hago actuar. Debe ser una carencia mía, no saber decirlo de otra manera. Sí, hay situaciones o temas que no puedo expresar nada más que a través de lo que aparentemente es un estado alterado de conciencia digamos. O los altero con drogas, o con alcohol, o les hago actuar. Vamos a actuar, vamos a jugar... Teatro al fin y al cabo. ⁷⁴⁴

Así, con el conflicto en acción, ⁷⁴⁵ como rasgo distinguido de su quehacer artístico, inicia *El color de agosto* y deja a sus protagonistas la responsabilidad de revelarnos a un

⁷⁴² Cixous, *La risa de la medusa*, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴³ Observación que también recoge el estudio de Phyllis Zatlin: «Pedrero's title appears to be merely descriptive but in fact is allusive: «The text certainly alludes both to the high temperature and to the heat of passion». Phyllis Zatlin, «Translating Pedrero's plays for the american stage», *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁴ Harris, «Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras», *op. cit.*, p. 33.

⁷⁴⁵

Cuando tienes dos personajes frente a frente no puedes irte por las ramas. No puedes huir. No puedes evadirte de profundizar en el conflicto. Todos, hasta los dramaturgos, tendemos a evitar el

ritmo vertiginoso, a modo de latigazos verbales, entre trago y trago, ese dolor del pasado incapaz de cicatrizar, como nos enseña el diccionario, pues el sentimiento pasado continúa en el ánimo de María y Laura.⁷⁴⁶ Una vez María saque la botella de whisky «de lujo» (p. 21), las protagonistas irán llenando sus copas mientras conversan calurosamente, por su contenido; porque no olvidemos que aparecen en esa tarde de agosto, incuestionablemente sofocante; y, porque, Pedrero, concedora de la tradición, escoge la estación de verano teniendo en cuenta la violencia con la que se le relaciona. El motivo de esta consideración tiene que ver con la Canícula o constelación del Can Mayor y su estrella Sirius que significa «abrasadora», conocida también como «Estrella del Perro»: la estrella más brillante del cielo. Con esta constelación tiene inicio el período de más calor en todo el año. La abrasadora Sirius forma parte de *Canis Majoris* que junto la constelación de *Canis Minoris* representan los dos perros del gigante Orión, arquetipo de cazador primordial en la cultura griega. De ahí, la asociación del calor (por Sirius entendida como abrasadora) y de la violencia (por *Canis Majoris*, el perro de Orión que es un cazador).⁷⁴⁷

Las estaciones del año tienen un interés significativo tanto en la dramaturgia de Federico García Lorca como en la de Paloma Pedrero. En dos de los títulos de la dramaturga aparecen referencias temporales, estamos pensando en *Invierno de luna alegre* y en *El color de agosto*; y en la dramaturgia del poeta, aunque no mediante el título, la estación veraniega y su calor insoportable se hace presente en las tierras secas de *Bodas de sangre* y, también, en *La casa de Bernarda Alba*. A diferencia de estas, la tragedia de *Yerma* aparece bajo el resurgir de las tierras, «con una alegre luz de mañana de primavera» en la visión onírica que tiene la protagonista⁷⁴⁸ que se opone a esa época tradicionalmente violenta, aunque pronto la

conflicto, es un mecanismo humano de defensa. Pero en el teatro eso no lo puedes hacer, no puedes pasar superficialmente por ellos. Sería una travesía estéril. Cuando escribes una obra, tienes que tomar aliento y bajar a las profundidades, a los infiernos. Con dos personajes no hay escapatoria, no puedes hacer que entre otro para aliviar la tensión. Además, cuando sólo hay dos, les das la oportunidad de batirse en duelo, de llegar a crecer hasta lo insospechado. Porque cuanto más fuerte se hace uno, más se hace el otro.

Serrano, «Paloma Pedrero, Veinte años en el teatro», *op. cit.*, p. 43.

⁷⁴⁶ Siguiendo la definición de cicatriz del latín *cicatrix*: «Impresión que queda en el ánimo por algún sentimiento pasado». Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

⁷⁴⁷ Ian Ritpah (ed.), *Astronomía*, Diccionarios Oxford-Complutense, Traducción de Alejandro Ibarra Sixto, Madrid, Editorial Complutense, 2004.

[https://books.google.es/books?id=YEUZI8MWARQC&pg=PA115&lpg=PA115&dq=canis+majoris+y+canis+minoris&source=bl&ots=bpsnz39rrz&sig=kWO18cVU0msjo9kUexvXQx6cDe4&hl=ca&sa=X&ved=0CG4Q6AEwDWoVChMI_r3g5M6HyAIVpiDbCh2RBA5J#v=onepage&q=canis%20majoris%20y%20canis%20minoris&f=false], consulta: 20/05/10.

⁷⁴⁸ La primavera es considerada por ser la estación esperanzada y fértil. Los días comienzan a ser más largos y las temperaturas se suavizan; los animales despiertan de sus letargos invernales y comienzan a prepararse para la procreación; y las plantas echan sus primeras hojas, flores y frutos. Después, llega el verano,

estación primaveral dará lugar a un verano seco y, en consecuencia, violento; análogo al estado de la protagonista.

Insistentes son las referencias del calor en la obra lorquiana que asimilan mujer-calor-tierra. En *Bodas de sangre*, el estado agobiante provocado por el calor de las tierras secas aumenta en el II acto de la tragedia del I cuadro y la Novia «que sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco» se encarga de hacérselo saber: «No se puede estar ahí dentro, del calor» (p. 115). Reflejos mucho más profundos y excesivos en *La casa de Bernarda Alba* ubicada en ese «pueblo sin río» y en esa casa tapiada «con ladrillos puertas y ventanas» (p. 156). Otras veces se nombrará el hogar de Bernarda como el «infierno» (p. 191) del que temen sus hijas no poder salir y donde sienten la necesidad de refrescarse continuamente: «Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha; todo lo que no sea este verano interminable» (p. 215), se queja Martirio. Pues más allá del calor seco del pueblo granadino, es un ahogamiento anímico provocado por una terrible ansia de libertad lo que sufren las hijas. Esto es, calor a causa de su agitación anímica:

MARTIRIO

Esta noche no me podía quedar dormida del calor.

AMELIA

¡Yo tampoco!

MAGDALENA

Yo me levanté a refrescarme. Había un nubló negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.

PONCIA

Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra (p. 129).

Y no es una casualidad que en ese mismo momento Adela estuviera manteniendo relaciones sexuales con Pepe el Romano en el corral. Aprovechando las diversas interpretaciones que ofrece el símbolo, Doménech nos informa de la presencia mítica del sol en *La casa de Bernarda Alba* a partir de la presencia del ya mencionado coro de los segadores, en el acto II. Este coro de segadores es un coro solar. Y fijémonos en que se halla en aposición al coro mortuorio del acto I: «El contraste de ambos coros resume la antinomia fundamental de la obra, con la que la cada paso, en distintos órdenes, nos venimos tropezando: la antinomia muerte/vida; o si se prefiere decir así: Eros y Thánatos».⁷⁴⁹ Así bien,

que se inicia con la noche de San Juan, la gran noche del amor, los oráculos, la adivinación y la fertilidad en la que el fuego en forma de hoguera juega un importante papel. Es la estación más cálida del año, sus días son muy largos y las noches cortas; las temperaturas son elevadas y las plantas están llenas de hojas y frutos.

⁷⁴⁹ Doménech, *García Lorca y la tragedia*, op. cit., p. 181.

Lorca también utiliza el calor como expresión de la pasión sin contención que siente Adela, «este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (p. 206), o la Novia de *Bodas de sangre*, «sé que me ahogo, pero voy detrás» (p. 120). Por otra parte, las Lavanderas que figuran en *Yerma*, a modo del coro de las tragedias griegas, solucionan la situación veraniega: «Hay que juntar flor con flor cuando el verano seca la sangre al segador» (p. 72), canción cargada de símbolos y alusiones sexuales que aumentarán como el estado de asfixia de la protagonista al final de la tragedia.

Las protagonistas de Pedrero, Laura y María, comparten con las protagonistas lorquinas la misma necesidad, la de refrescarse, y así templaran ese calor en varias ocasiones. La primera en quejarse de la situación calurosa e insoportable es Laura, exclamando: «Dios mío, qué calor...» (p. 22), ante la pregunta de María sobre si se había casado. E insistirá en la elevada temperatura cuando María le proponga que sea su musa. Calor como respuesta física de un estado anímico y, también, como pretexto para beber pues ambas se encuentran en una situación insostenible: «Si no me emborracho no te aguanto. ¿Sabes? A veces, cuando bebo mucho, pinto. Si me das más te lo voy a demostrar» (p. 35). Más tarde, ante el interrogatorio que, esta vez, le hace Laura a María sobre su matrimonio, esta se entristece y termina acudiendo, también, a la temperatura ambiental: «Uf, qué lío... ¡Qué calor...! ¡Qué calor...!» (p. 34).

El símbolo y sus conexiones -como el fuego- se convierten elementos significativos de primer orden y justifican, claramente, la elección de la estación del año en el título de la obra. Y además, y para acabar, la sabiduría popular dice: «Agosto, mes de los gatos» como si tuviera resonancia en el drama de Paloma donde aparece «una calurosa tarde de agosto» dentro del estudio de María lleno de gatos a pesar de su rechazo pasado cuando Laura los recogía de la calle: «Me lo propuse y aprendí» (p. 17), contesta María ante el asombro de Laura. Recordemos como los gatos en la dramaturgia lorquina encierran un significado homosexual, del que nos venimos ocupando a propósito de los sentimientos de María hacia Laura.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Sobre el tema en relación con la obra lorquina, Juan Manuel Joya considera que:

El gato significa el afecto perseguido (homosexual si se prefiere). Cuando se nos descubre que -el gato, en realidad, es una gata, [...] se nos está desvelando la clave de travestismo en que debe interpretarse la pasión amorosa del Joven y la Novia. No es la primera vez que Lorca recurre al gato como expresión del amor oscuro. En *Comedia sin título*, el Criado llega a decir: «Los gatos son peligrosos, arañan a los niños y no son fieles». La muerte del Gato es la frustración de este tipo de amor, el abandono de la Novia, que de otro modo se expresa también al hacer coincidir la ruptura con un eclipse de luna.

4.3.3.2. *Atra bilis*

En *Atra Bilis*, una de las imágenes más concernientes al fuego es el calor. No se dice explícitamente, pero sí en la primera acotación se especifica que la casona es «antigua y solariega» (p. 167). Y más adelante, tras una discusión acalorada entre las hermanas, Daría le pregunta a Nazaria: «¿Tienes calor? (Nazaria no contesta. Daría repite la pregunta elevando el tono, como cuando se habla a los sordos.) ¿¡Que si tienes calor!?! (Silencio.) Ulpiana abre los postigos a ver si refresca» (p. 205). De este modo, es a partir del calor que Ripoll, como Lorca y Pedrero, quiere señalar la asfixia emocional que estos personajes sufren dentro de ese espacio represivo. Contrastado con la temperatura elevada dentro de la casa, fuera hay tormenta, fenómeno común a finales de agosto, anunciando el final del verano y el desenlace de la obra.⁷⁵¹

4.4. El color

4.4.1. Batalla cromática

4.4.1.1. *El color de agosto*

Presentábamos la dramaturgia de Paloma Pedrero a través del uso frecuente de escenas metateatrales,⁷⁵² del juego dentro del juego, donde sus personajes interpretan otras identidades reveladoras de la verdad reprimida por la presión social.⁷⁵³ «Estos juegos

Juan Manuel Joya, «Así que pasen cinco años: las obsesiones lorquianas en clave vanguardista», *Estreno*, XVI, número II, (otoño 1990), p. 34.

⁷⁵¹ De ella nos ocuparemos en el apartado dedicado a los cuatro elementos.

⁷⁵² Explica Pavis:

No es necesario -a diferencia del teatro en el teatro- que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro [...]. Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida.

Diccionario del teatro, *op. cit.*, p. 289.

⁷⁵³ Semejante al ejercicio que propone Federico García Lorca en *El público*:

El pastor se dirige al público de frente, como el sujeto de un retrato. Su armario con caretas es un artefacto metadramático, como lo serán el biombo, las columnas, el muro de arena o la tumba. Las caretas tienen una lucecita que señala su valor como significantes del discurso teatral y hace ostensible su artificiosidad y distanciamiento del referente. La ironía es que la supuesta bobería del pastor encubre un conocimiento del juego discursivo, pues es él quien pone de manifiesto la verdad de la mentira de las formas. Las caretas son significantes disociados del significado o fondo, ostentación abierta de la artificiosidad del plano público de la realidad.

psicodramáticos se manifiestan como una forma de conocerse a sí mismos»,⁷⁵⁴ haciendo presentes los rasguños traumáticos en la conciencia de sus personajes que les imposibilitan seguir hacia adelante.

Primeramente, Laura juega a ser la modelo de una triunfadora artista que le ha «tratado bien la vida» (p. 21), nos referimos al personaje de María. Aunque, en realidad, Laura posee el verdadero talento artístico y María es una artista mediocre. Después del primer juego que en momentos parodia la prostitución: «Para ti soy más cara» (p. 19), dice Laura, aparece un segundo juego teatral en ese ambiente asfixiante que va *in crescendo* a medida que transcurre el tiempo. Laura se encarga de dejarlo bien claro: «Este ambiente me ahoga» (p. 20) y tras varios intentos de abandonar el «miserable montaje» (p. 20) que su amiga ha planeado, decide quedarse. Puesto que ella también ella necesita sanar y avanzar, recordemos: «Estoy sola y no tengo nada. María, hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. Soy muy desgraciada» (p. 27). En el segundo juego aparece María como madre y Laura como hija, recordando inevitablemente ese rol del pasado, «te voy a poner guapa como una novia» (p. 30); dando lugar, con estas palabras y las siguientes, al tercer juego donde representan a dos novias en un altar. Pronuncia María: «Las novias se quitan los trajes de novias... (Quita las sábanas.) Y mezclan el carmín rojo de sus bocas. (Se acerca lentamente hacia la boca de Laura.)» (p. 31). Después de este momento confuso e inexplicable por parte de ambas, Laura, avispadamente, suaviza el ambiente preguntándole a María por su matrimonio.

Este vaivén continuo entre clímax y anticlímax es constante desde el inicio del drama, consiguiendo un efecto turbio que alcanza a desesperar incluso al lector/espectador. Y, a su vez, entre tensiones, vamos conociendo parte de ese pasado que las unía tanto y las separó: «Pero a los pocos días, una noche me hiciste una trenza, una trenza larga y apretada y pensé: qué bien me peina mi mamá, y comencé a amarte» (p. 34), le confiesa Laura. Un pasado en el que predomina el apego por parte de ambas y, al mismo tiempo, el intento de controlar a la otra.

Acto seguido, un diálogo impetuoso nos conduce a uno de los momentos más violentos de la obra, ocurre justo después de que María enfadada le tire una tarta a Laura. Se inicia justo cuando María compara a su compañera con «un cuadro hermoso» (p. 36) y la

Candelas Newton, «El público en *El público* de García Lorca», *Estreno*, XXI, 2, 1995, p. 50.

⁷⁵⁴ María Jesús Orozco Vera, «Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedero», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, op. cit., p. 499.

comparación desata una provocación verbal en un tiempo acelerado que conduce a una lucha cromática:

LAURA.- ¿Un cuadro? Sí, vamos a pintar. Tengo ganas de pintar. Ahora te pintaré yo a ti. Te pintaré el cuerpo como cuando éramos pequeñas. Me gustaba tu cuerpo de colores. (Coge pintura y le mancha las piernas). [...]
LAURA.- Antes te gustaba. (Va a por ella con pintura). [...]
MARÍA.- Porque era el único momento en que me mirabas (p. 36).

El personaje de María se caracteriza desde el comienzo por su falsa identidad: da un nombre falso en la agencia de modelos para la que trabaja Laura; se esconde de Laura el día del encuentro; y juega, junto a Laura, a disfrazarse, representando otras identidades ajenas. A pesar de ello, logramos comprender, a partir de insistentes demostraciones, sus sentimientos hacia Laura. Sentimientos como resultado de una mezcla de admiración (en el inicio de la obra María cuelga varios lienzos, todos pertenecen a la misma mujer, Laura), temor (aparece «derrotada» (p. 20) cuando Laura denuncia el montaje que ha preparado) y deseo («Y nunca las tuve. Tan redonditas y con los pezones tan claros. Ni tampoco tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...» (p. 27)). Anteriormente, María le ha confesado que «la quiere» (p. 27) y se alcanza a imaginar una sonoridad dolorosa, terminante y rotunda en ese decir. No obstante, será a partir de esta escena cuando asistimos a una agitación no sólo cromática, sino verbal y física, en la que empezará a perder fuerza la metateatralidad de la que se ha servido Pedrero desde el inicio para dar paso al verdadero encuentro entre ambas lleno de reproches, incomprensiones y verdades. Antes de llegar a ello, se preparan:

MARÍA.- Quítate el vestido. Yo también estoy inspirada.
LAURA.- ¿Tú? Si tú no sabes.
MARÍA.- (Se acerca y de un tirón le abre los botones.) Ya lo veremos.
LAURA.- (Le da un pincel.) Toma hija de puta.
MARÍA.- (Tira el pincel.) Con las manos (p. 36).

Como si de un cuadro se tratase, se pintan y se colorean simbólicamente los cuerpos, la una a la otra. Empieza Laura que colorea de rojo el vientre de María; recordándonos el cuadro del útero con fuego dentro que observa Laura en el inicio de la obra:

LAURA.-¿Esto es un útero?
MARÍA.-Sí.
LAURA.- Hay fuego dentro. Y un fósil, algo vivo... Quizá un caracol que busca la salida...(p. 22).

Por añadidura, en el diccionario de Cirlot el significado de fósil «corresponde en general al de la piedra, pero íntegra, por su carácter, ideas ambivalentes sobre el tiempo y la eternidad, sobre la vida y la muerte, sobre la evolución de las especies y su petrificación».⁷⁵⁵ Esa idea de fuerza que no cesa, sino que se mantiene transformándose, es análoga al sentimiento que María tiene hacia Laura y al fuego, es decir, pasión que no consigue apagar a pesar del tiempo.

Pedrero retrata al personaje de María a partir de este color luminoso, el color del fuego; del mismo modo que hace Lorca con las protagonistas de *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*, como vamos comentando a lo largo de nuestro discurso. En *Bodas de sangre*, La Novia dice ser «una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera» y se lamenta del fuego que le «sube por la cabeza» (p. 151); en *La casa* Adela le reconoce a Poncia la pasión imparable que siente por Pepe el Romano cuando pronuncia: «Por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (p. 206); y en *Yerma*, la protagonista «quisiera ser [...] como una montaña de fuego» (p. 93). En otro momento, la Lavandera 4ª observa el matrimonio y opina que «cuanto más relumbra la vivienda más arde por dentro» (p. 69). Obviamente la acepción que presenta el símbolo es distinta en *Yerma*. Mientras la Novia y Adela anuncian a través del fuego la pasión que sienten por sus amados porque «l[as] mira[n] y su[s] hermosura[s] la[s] quema[n]» (p. 153), sirviéndonos de la intervención de la Novia. *Yerma*, ante la frialdad de su marido,⁷⁵⁶ desea «relumbrar», pues en su imaginación, «el cuerpo de las mujeres que van a concebir relumbra con rara luminosidad». Y concluye, glosando así la metáfora lorquiana: «El acto de la concepción es un milagro de luz».⁷⁵⁷

El personaje de Pedrero, María, que resulta en numerosas ocasiones una extensión del personaje de *Yerma* como vamos averiguando, también carece de esa luminosidad propia de la preñez y Laura es la encargada de recordárselo, pintándole de rojo el vientre justamente donde se sitúa el órgano de la gestación: «Ventre estéril a los treinta y cinco años» (p. 37). La idea de la esterilidad de María se refuerza más adelante cuando Laura le pinta los pechos de color amarillo «con grandes nubarrones negros en los pezones». Del mismo modo que el

⁷⁵⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 208.

⁷⁵⁶ Tradicionalmente la causa de la esterilidad está íntimamente ligada al concepto de la frialdad. Existe una creencia en las sociedades más arcaicas que asegura que para poder concebir debemos tener los órganos reproductores tanto los de la mujer como los del hombre calientes durante el coito. Posiblemente el reproche de *Yerma* se base en esta creencia: «Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego» (p. 93).

⁷⁵⁷ Gustavo Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., pp. 142 y 143.

agua, la leche actúa como símbolo fértil cuando de abundancia se trata, sin embargo, cuando escasean estos símbolos, o bien aparecen estancados o podridos, tienen un efecto contrario, esto es, estéril. La oscuridad en los pechos de María nos hacen regresar a *Yerma*, justo en el momento en el que la Lavandera 1ª pronuncia: «¡Ay de la que tiene los pechos de arena!» (p. 71). Álvarez Miranda encuentra en la sabiduría arcaica una explicación a esta fijación por los pechos:

«Sobre la tierra –señala O. Kern- no hay nada más sagrado que la religión de la madre». Toda una iconografía que va del Neolítico hasta las religiones misteriosas del tiempo helenístico rinde culto a la «Gran Madre» y se extasía ante el símbolo y atributo fecundo de los senos femeninos. Los pechos fecundos o que aspiran obsesivamente a la fecundidad son como una constante en la obra de Lorca. Pero este y otros aspectos del tema de la fecundidad no son, ni en el poeta ni en las religiones arcaicas, un motivo de la atracción sexual, sino una expresión de la vida que se transmite, y por lo tanto una expresión sacral. De ahí el horror del poeta a la mutilación de esos órganos o de la maternidad fecunda: Lorca la siente como un horroroso sacrilegio: es lo que horroriza, pero también lo que subyuga, con esa característica bipolaridad de lo sagrado.⁷⁵⁸

También María participará en esa obra pictórica, pintando unas «grandes franjas negras» en el cuerpo de Laura. Dice: «Las rejas donde se esconde la frustración. El fracaso» (p. 37). La imagen de Laura encarcelada en su estómago, según Gabriele: «Nos hace pensar en el cuerpo femenino encarcelado y la imagen correspondiente del pájaro enjaulado. La imagen también sugiere la frustración resultante de cualquiera a quien se le impide la libre expresión de deseos personales, sean sexuales o no».⁷⁵⁹ Asimismo, se asocia con otra imagen que viste el escenario de la obra: la Venus de escayola con una jaula en el vientre descrita en la primera acotación del drama. Jaula cuyo dueño tiene un nombre: Juan. Lo admite Laura: «Basura en el ombligo de mi carcelero. ¡Me mataste, me mataste!» (p. 37). No obstante, no poseerá Juan tan sólo el atributo de carcelero, también Laura actúa, lo sabemos de sobras, como la carcelera de María. Por este motivo, ambas, representan a ese pájaro en cautiverio dentro de la jaula de Venus que ansía libertad. Así se lo hace saber María: «(Por detrás.) Rosas en la espalda y verdes de gritos. Un pájaro estúpido, se te posa en el culo. ¿Tienes amantes?» (p. 37). Al situarle las rosas -la flor de Venus, la diosa fértil- en la espalda y, seguidamente, marcar gritos verdes -color de la misma diosa y de la naturaleza- entramos en una interpretación negativa de estos. Tanto las rosas como el pájaro son colocados en una situación de sombra, esto es, de imposibilidad.⁷⁶⁰ Y así se explica el color de esos gritos pues

⁷⁵⁸ Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, op. cit., p. 15.

⁷⁵⁹ Gabriele, «Metateatro y feminismo en *El color de agosto*», op. cit., pp. 161.

⁷⁶⁰ Más adelante, justo antes de que Laura abandone el estudio y a María, esta le advierte a modo de reproche cuánto mal le sigue haciendo su obsesión: «Esa sombra que no te ha dejado crecer, que te ha

como nos hace conocer Cirlot el color verde además de ser «color de la vegetación (vida)» es color «de los cadáveres (muerte)». ⁷⁶¹ El pájaro en el culo se funde y se confunde con el pájaro en la jaula, ambos -podríamos decir ambas pues nos referimos a Laura y María- sin posibilidad de ser. Algunas de las intervenciones en *Yerma* son muy ilustrativas para comprender mejor el simbolismo de la rosa en el contexto de *El color de agosto*: «Señor, que florezca la rosa, no me la dejéis en sombra», ⁷⁶² suplica el coro de las romeras penitentes y nuestra protagonista insiste: «Abre tu rosa en mi carne aunque tenga mil espinas»; «Sobre mi carne marchita la rosa de maravilla» (p. 102). La misma flor que ya había aparecido en la canción de las Lavanderas aparece en este coro como elemento positivo, «maravilla», «alegría», «arroyos de leche tibia» (p. 101), llena de vida pero con la amenaza de «un arcángel [que] la vigila» (p. 102).

Después de este paréntesis a propósito del simbolismo de la rosa en *Yerma* y llegando al final de la lucha cromática, Laura desvela la condición de «fingidora» de María, pintándole con trazos morados -«el color de las frías que sólo tienen orgasmos en los sueños» (p. 37) y del «recuerdo», interpretación significativa en el caso de María-, ⁷⁶³ trazos hirientes que destacan la debilidad de María, la gran mentira en la que se ha convertido su vida. Definitivamente, Paloma a través de esta lluvia colorista y simbolista nos está presentando opuestos recurrentes en la trama de *El color de agosto* y que venimos persiguiendo: productividad y esterilidad; talento e incapacidad, amor y desamor; pasado y presente; placer y displacer; falsedad y verdad,... Una batalla sobre la tela, el cuerpo y el papel para que la inspiración las encuentre pincel en mano y, tal vez, las salve. ⁷⁶⁴

convertido en una enana» (p. 43). Haciendo hincapié en la imagen del pájaro en el culo o en la jaula, es decir, en la sombra.

⁷⁶¹Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 138.

⁷⁶² Nos encontramos en el cuadro 2º del acto III, dice Doménech:

El pasaje de *Yerma* en que la rosa adquiere mayor relevancia. Esa rosa es «rosa amarilla», es «rosa de maravilla». En suma: se trata de la rosa de Venus. Pero a la vez un halo de sacralidad impregna esta evocación, de suerte que se trata también de la rosa mística, enmarcada en un rito exaltador del prodigio de la vida. Leyendo esta plegaria de *Yerma*, Gustavo Correa insiste en la profunda identificación con la naturaleza: «El impulso de germinación se siente avanzar desde el seno de la tierra misma [...]. El florecimiento de la rosa es un acto de mítica realización y se opera en consonancia con los fenómenos del cosmos».

Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 105.

⁷⁶³ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 127.

⁷⁶⁴ Con estas emotivas palabras Pedrero compartía con nosotros la función que tenía el arte según ella para el ser humano:

Creo con firmeza que todos, todos los humanos del planeta, tenemos algún talento especial. Talento para la música, el teatro, la escritura, el diseño, la pintura, la danza, la cocina, el canto, la restauración, la costura, la decoración, o tantas otras formas de hacer cosas hermosas y buenas. El

Como cierre, añadir la reflexión de Zatlín: «These explosive colors as the antithesis of the white wedding dress that represents the traditional role of women».⁷⁶⁵ Así es, Pedrero en esta pelea hace gala de una explosión cromática que se enfrenta al blanco, aparecido anteriormente con las sábanas blancas que se ponen encima María y Laura simulando una boda. El blanco, representante por excelencia del rol femenino en la sociedad conservadora, se opone indiscutiblemente a los rasgos característicos de una identidad femenina en plena crisis, la de los ochenta.

4.4.2. Blanco y negro

Empecemos por la ausencia cromática de la pieza de *Yerma*, en la que encontramos las siguientes palabras pronunciadas por el segundo Hombre en la romería de las casadas estériles: «¡Ay, con el vientre seco y la color quebrada!» (p. 103). Ante la ausencia cromática, encontramos en la tragedia dos polos perfectamente caracterizados que podrían visionarse y colorearse, esto es, el carácter triste de la protagonista cuya tonalidad se oscurecerá a medida que avance la tragedia, del mismo modo que el de su esposo Juan; y el de Víctor que aparece cantando y alegre, lleno de vida, de verdor, el mismo color que el vestido verde de Adela,⁷⁶⁶ alejado de la oscuridad representada por el matrimonio. Asimismo, la imagen final de la protagonista resulta opuesta a «una alegre luz de mañana de primavera» (p. 41) que se da en el sueño que tiene Yerma al iniciar la tragedia, donde aparece un niño vestido de blanco de la mano de un pastor. Color que anticipa la imposibilidad de maternidad porque cuando el blanco opera negativamente «como lividez (igual que el verde y el amarillo verdoso) es color de muerto y de origen lunar, de lo que derivan algunos ritos y costumbres».⁷⁶⁷ Ahora sí, damos paso a la dualidad entre el blanco y el negro que atraviesa, sin duda, el teatro de Federico García Lorca.

problema, compañeros, es que la inmensa mayoría de la gente, por carencia o mala educación, no tiene la posibilidad de descubrir cuál es su habilidad, ésa que le permite transformar su dolor en belleza. Sí, transformar su dolor en belleza. Porque igual que venimos con el fruto de la violencia, enseguida sabemos lo que es el dolor. Y del dolor no encauzado hace tanta locura, tanta guerra, tanta destrucción absurda. Crear algo, sacar una figura del barro de tu herida, un personaje divertido de tu horror, el cuadro de un paisaje colorido de tu pena, nos salva. Entregárselo a los otros, nos da felicidad.

Pedrero, «El arte sanador», *La Razón*, (26 de febrero de 2012). [<http://www.larazon.es/noticia/1282-el-arte-sanador>], consulta: 05/03/12.

⁷⁶⁵ Zatlín, «Translating Pedrero's plays for the american stage», *op. cit.* p. 47.

⁷⁶⁶ «¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!» (p. 180), pronuncia el personaje.

⁷⁶⁷ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 140.

Si hay una obra lorquiana que alcance mayor desarrollo en lo que se refiere a su riqueza cromática esta es, sin lugar a dudas, *La casa de Bernarda Alba*, a través de la blancura que impregna todo el escenario del *drama de mujeres en los pueblos de España* e intensificada por el luto que ha impuesto Bernarda a sus hijas durante ocho años. El efecto que produce el extremo de ambos colores se rompe al entrar en escena el verde del vestido de Adela que «se hizo para estrenar el día de su cumpleaños» (p. 173) y que Martirio le propone que se lo tiña de negro (p. 178); o, también, con el «abanico redondo con flores rojas y verdes» (p. 156) que le ofrece Adela a su madre y esta lo rechaza de inmediato: «Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre» (p. 156). Es a partir de la tensión entre Adela y Bernarda, dos fuerzas enfrentadas constantemente y simbolizadas con una serie de contrarios, que se resume la antinomia fundamental de la obra: Eros y Thánatos.

Esta dualidad cromática está presente en toda la plástica escénica de la última obra lorquiana, pues está creada en blanco y negro, a propósito. Muchos críticos han interpretado la dualidad a partir de la acotación preliminar que se encuentra tras presentar a las «personas» -personajes- que intervienen en la obra: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» (p. 138). Pues bien, como señala el estudio de Doménech, el dramaturgo «está haciéndonos ver el espectáculo como un filme, es muy cierto a la vez que: esta acotación fue escrita cuando ya lo había sido la obra». Y añade: «En *Bodas de sangre*, el juego de lo blanco y lo negro constituye, asimismo, un motivo recurrente. Y, como es lógico, el autor no habla de intención documental-fotográfica en dicha tragedia».⁷⁶⁸ Según el crítico, no debemos detenernos únicamente en esta indicación pues esta dualidad cromática «goza de un amplio prestigio en el lenguaje simbólico». Y concluye:

Cirlot le dedica especial atención bajo el rótulo: «Colores (positivo-negativo)». No encuentro allí una correspondencia exacta con *La casa de Bernarda Alba* ni con *Bodas de sangre*. Pero sí me parece interesante para nuestros fines la siguiente noción de conjunto que, como colofón de una apasionante casuística, expone Cirlot: «Este tejer y destejer de todos los pares de contrarios es lo simbolizado por las formas comentadas de positivo-negativo o blanco-negro. El Géminis, que es el símbolo de la naturaleza en su necesidad de transformación binaria y contradictoria, es representado blanco y negro».⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., pp. 155-156.

⁷⁶⁹ Lo que no significa que el dramaturgo «esté recreando aquí el mito del Géminis de una manera consciente o deliberada», aclara Doménech:

Pero no cabe duda que el juego o contraste blanco/negro es un hilo que nos conduce a otras muchas tensiones y oposiciones de contrarios, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Bodas de sangre*. Recuérdense, por ejemplo, la antinomia dentro/fuera en la especialidad del texto; la antinomia vida /muerte como última ratio o mensaje de estas tragedias, etc. En el teatro mítico de Valle-Inclán (en las *Comedias bárbaras*, en *Divinas palabras*, en *El embrujado*) sucede otro tanto. Llegara Lorca a todo ello por influencia de Valle, o llegará por sus propios medios, lo cierto

Veamos detenidamente como intervienen estos pares de contrarios en la pieza lorquiana. El acto I se inicia con una «habitación blanquísima» (p. 139), el acto II con una «habitación blanca» (p. 189), y, finalmente, el III se abre con «cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa» (p. 241). Por un lado, la evolución del blanco al azul se entiende acorde con la historia; por otro, lo blanco no sólo aparece en oposición a lo negro, sino también al azul.

Rubia Barcia, uno de los primeros en estudiar el simbolismo de *La casa de Bernarda Alba*, conecta el azul con el sentimiento religioso de Prudencia, personaje que sólo aparece una vez en escena. Sin embargo, Doménech no apoya esta reflexión, argumentando:

Cuando Prudencia sale de escena, no se indica que cambie el ligero azulado de las paredes. Y, además, es un personaje secundario y ajeno a este espacio. Parece más plausible que ese azulado tenga que ver con el adjetivo «blanca» del acto II, y con el superlativo «blanquísima» del I, que se aplican a diferentes estancias, sí, pero mostrándonos una indiscutible gradación cromática del escenario; gradación que culmina con estas paredes «blancas ligeramente azuladas», y que en buena lógica ha de estar acorde con el proceso general de la acción. Por consiguiente, ese azul que, de manera progresiva, va adueñándose del blancor de la casa, quizá guarda una analogía con Pepe el Romano. En la tradición folclórica, el azul, en oposición al rosa, es un color masculino; lo que refuerza la apuntada posibilidad. Por otra parte y aunque menos evidente, no es descartable que el azul que nos ocupa guarde -a la vez- un valor premonitorio.⁷⁷⁰

Además de estas referencias cromáticas, en el primer acto encontramos varias que señalan la obsesión de Bernarda por la limpieza, en relación con la blancura de su casa. La primera en hacérselo saber es Poncia, cuando se lo confía a la Criada: «Si Bernarda no ve relucientes las cosas, me arrancará los pocos pelos que me quedan, [...] Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta» (pp. 141 y 142). Más tarde, será la propia Bernarda: «Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo» (p. 148). Todo indica que para Bernarda la limpieza tiene que ver con la pureza, con la piedad, con lo que los otros esperan de ella y que mejor color que el blanco para representarlo. Su mismo apellido lo indica, Alba del latín *albus* que en lenguaje poético significa blanco.

Si acudimos al *Diccionario de los símbolos* de Hans Biermann observamos que el blanco es «símbolo de la inocencia aún no influenciada ni enturbiada del antiguo paraíso o como fin definitivo de la persona purificada en la que se ha restablecido ese estado».⁷⁷¹ De

es que esa dicotomía blanco/negro nos revela un sentido último, coherente, en esta perspectiva simbólica que acabamos de apuntar.

Ibíd., p. 156.

⁷⁷⁰*Ibíd.*, pp. 156 y 157.

⁷⁷¹ Hans Biermann, *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, p. 67.

ahí que numerosos críticos hayan relacionado la obsesión de Bernarda con la virginidad de la mujer -de sus hijas-: «¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella» (p. 279). No olvidemos que Bernarda vive pendiente de los otros y del qué dirán, es por este motivo que su mayor obsesión es que su casa y sus hijas estén relucientes y así no puedan hablar las malas lenguas.

No obstante, sigue Biermann, «lo blanco tiene también simbólicamente aspectos negativos, ante todo a causa de la «palidez de la muerte». En los sueños, el «caballo blanco suele relacionarse con el presentimiento de la muerte».⁷⁷² Y en *La casa de Bernarda Alba* encontramos esta doble interpretación: por un lado, Adela no quier[e] perder [su] blancura en esas habitaciones» (p. 180); por otro, numerosas son las interpretaciones que señalan al caballo de garañón como tal. El caballo aparece opuesto al negro: «El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro» (p. 252).

En contraste con esa presencia blanca está el negro, su polo opuesto, «el color del completo inconsciente, del hundimiento en lo oscuro, en el luto, en las tinieblas. En Europa el negro es un color negativo».⁷⁷³ Las referencias a este color en *La casa* también son abundantes, fijémonos en la siguiente acotación que encontramos al iniciarse el acto I: «Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros» (p. 148). Se refiere a las mujeres que acuden al duelo.

Más significativas para nuestro estudio son las palabras que encontramos en el *Diccionario* de Cirlot a propósito del negro: «La imagen del hombre negro alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional». ¿No es precisamente este el enfrentamiento que propone Lorca con su obra?, lo instintivo contra la norma. Y continúa Cirlot, argumentando su origen: «En la doctrina simbólica tradicional, para lo cual las razas negras son hijas de las tinieblas, mientras que el hombre blanco es hijo del sol o de la montaña blanca polar».⁷⁷⁴ Así bien, coincidiendo con la reflexión de Doménech, la oposición de lo blanco con lo negro es la lectura más acertada que podemos hacer de los colores que se muestran en *La casa de Bernarda Alba*, en lugar de atribuirle una única interpretación a cada color.⁷⁷⁵ Las paredes,

⁷⁷² *Ibíd.*, p. 68.

⁷⁷³ *Ibíd.*, p. 318.

⁷⁷⁴ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁷⁵ Tal y como nos aconseja el profesor Doménech:

Como en *Bodas de sangre*, parece más adecuado que a lo blanco le atribuyamos un valor cambiante dentro de la obra. Y, por supuesto, que rehuíamos la tentación de «traducir» emblemas y símbolos como si se tratara de pasar un mensaje de un idioma a otro. No; en literatura simbolista, emblemas y símbolos sólo se dejan descifrar cuando, previamente, hemos recuperado la cualidad sensorial del lenguaje. En este caso, y de nuevo como en *Bodas de sangre*.

las sábanas del ajuar (p. 189), las enaguas (p. 262), «la gran bandeja llena de jarritas blancas» (p. 150), el caballo garañón y los cabellos y las espumas del mar de María Josefa contrastan con la vestimenta de luto, el mantón negro con el que se cubre Martirio (p. 265) y la oscuridad de la noche. Las palabras de María Josefa que a continuación mostramos recogen fielmente la idea de contraste que estamos proponiendo:

Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco, crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste, otro, y todos con el pelo de nieve seremos como las olas: una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto (p. 266).

La lectura de estos colores extremos, entendiendo al blanco por su valor positivo (luz) y al negro por su valor negativo (sombra), «bien como polaridad simultánea o como mutación sucesiva y alterna», tiene su conexión con el símbolo de la inversión, «uno de los fundamentales puntos del simbolismo tradicional, por el que se explican los alternos y eternos cambios (vida/muerte; luz/oscuridad; aparición/desaparición)».⁷⁷⁶

4.4.2.1. *Atra bilis*

Ripoll parte del mismo universo cromático que el lorquiano, siguiendo la observación de De Francisco: «Y es que esta obra recoge un humor que en España y con maestros como Valle-Inclán sólo puede tener un color, el negro, y un matiz, el patético».⁷⁷⁷ Así pues, como ya sabemos, la obra se presenta en una «sala enorme, oscura y densa», en ella se encuentran encerradas «tres hermanas de luto riguroso» y un difunto cubierto por «un lienzo negro». La menor «lleva anudado bajo el mentón un pañuelo negro, del que se le escapan blanquísimas y crespas, algunas quedejas» (p. 167). Desde este momento la oposición cromática, blanco y negro, será una constante en la pieza, el blanco siempre acentuará el ambiente negro en el que permanecen estas ancianas. «¡Hipócrita! ¡Farisea! ¡Sepulcro blanqueado!» (p. 194), le dice Nazaria a Daría, «blanqueado» que puede atender a la virginidad de ella; también, de color blanco se ha quedado Daría tras haber sido acusada por Aurori de asesina. Acusación que irá repitiendo a lo largo de la pieza y que acentuará el blancor de Daría, como señala Nazaria: «Daría, reina, te estás poniendo blanca» (p. 213); «será una demente, pero bien que te ha

Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit. p. 155.

⁷⁷⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., pp. 138-140.

⁷⁷⁷ De Francisco, «Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*», op. cit.

dejado blanca como la cal» (p. 215), por último: «Y ésta... mírala: blanca como la leche. Tú a mí me escondes algo, Daría» (p. 219).

Repitiendo la estampa del final de *La casa de Bernarda Alba*, también estás ancianas se pasean en enaguas (p. 205) o camisones (p. 206). Y Aurori, como Adela, es la encargada de romper esta dualidad cromática que gobierna en la casa. En una escena, Ulpiana y Aurori se preparan para jugar al parchís, «Colorado y negro, los colores del infierno», dice Ulpiana y Aurori responde, «Ñaña, estás bobita, si no hay negro... y, además, yo quiero el verde» (p. 207). El color verde, que como ya vimos, aparece como símbolo de vida y de muerte, en la obra lorquiana. Muerte lunar entendida como sacrificio lunar. Y su hijo muerto, al que ha ido a desenterrar, es la víctima de ese sacrificio. Al mismo tiempo, el hecho de que el personaje escoja este vivo color, rompiendo la oposición cromática, hace que se posicione en el valor positivo de esta dualidad cromática, como ya hemos señalando anteriormente con los otros polos opuestos que presenta la obra, frente a sus hermanas y la criada. Proyectando, de este modo, la misma luminosidad que el personaje de Adela. Más obvio resulta esta reflexión cuando, después de escapar de la casa y encerrar a sus hermanas y a Ulpiana, «en el umbral aparece la figura de Aurorita iluminada por el resplandor de los relámpagos» (p. 221). Que la autora distinga la luz en sus acotaciones tiene gran importancia dentro de nuestra interpretación ya que los truenos -incluidos en el valor luminoso- contrastan, asimismo, con el valor negativo de la oscuridad, del mismo modo que los cirios. Comprobémoslo una vez más: «Oscuridad y truenos. La tormenta arrecia, pavorosa. Las mujeres gimen. Suena la esquila y la salmodia de Ulpiana en la habitación oscura, sólo iluminada, de vez en vez, por el resplandor de un relámpago» (p. 215).

Así es como blanco y negro son entendidos en estas obras, como dos fuerzas que siempre están en constante movimiento y que nos hacen pensar en los eternos opuestos, vida y muerte. Y su movimiento, metáfora de la relación que tienen tanto las protagonistas de Lorca como las de Ripoll, da lugar a la destrucción de la pareja, irremediabilmente.

4.4.3. Azul

4.4.3.1. *Las voces de Penélope*

Anticipábamos el simbolismo del color azul a raíz de la evolución que sufre el color blanco en la obra de *La casa de Bernarda Alba* y, guiadas por la investigación de Ricardo Doménech, asociábamos el azul a la figura de Pepe el Romano que, como el color, a medida que avanza el drama se adueña de la casa. También, lo asociábamos a un valor premonitorio que dialogaría a la perfección con la obra. No obstante, el azul en *Las voces de Penélope* tiene otra lectura bien distinta a la que apunta el crítico con la obra lorquiana. Empecemos por la simbología de las olas que guarda una estrecha relación con el color como veremos a continuación:

En las leyendas griegas las Nereidas, nietas de Océano, son las olas innumerables del mar. Poseen gran hermosura y pasan el tiempo hilando, tejiendo, cantando, nadando con delfines, y dejando flotar sus cabelleras. Acciones o imágenes todas ellas que son propias de las olas, haciendo y deshaciendo sin cesar sus bordados líquidos en una música estrepitosa y grave. Las Nereidas no desempeñan ningún papel activo en la mitología. Como ellas, las olas simbolizan el principio pasivo, la actitud de quien se deja llevar, que va a merced de las olas. Pero las olas pueden ser levantadas con violencia por una fuerza extraña. Su pasividad es tan peligrosa como la acción incontrolada. Representan toda la potencia de la inercia maciza. Las olas levantadas por la tempestad han sido comparadas también a los dragones de las profundidades. Simbolizan entonces las irrupciones repentinas de lo inconsciente, otra masa de orden psíquico, de engañosa inercia, lanzada por las pulsiones instintivas al asalto del espíritu, del yo pilotado por la razón.⁷⁷⁸

Esta apariencia contradictoria que posee la simbología de las olas se entiende perfectamente con nuestras protagonistas, o, lo que es lo mismo, con la figura de Penélope. Del mismo modo que las olas, ellas, las "Penélopes", pasan por el escenario haciendo y deshaciendo su vida, como si de unas olas se tratasen, dejándose llevar por el vaivén de la espera, hasta que despiertan de la pasividad para darse a la vida, a ellas. Así, el sonido con el que Pascual decide abrir su pieza, las olas batiendo contra el mar, no sólo nos transporta a Grecia, ni «al agua del mar sobre el cual navega Ulises»,⁷⁷⁹ sino al estado contradictorio en el que se encuentra Penélope. Y, por relación, a un color, el azul, que predomina toda la obra, pues es el color del telar, de la espera, como nos indican en la escena primera, y de «los olvidos» de la escena novena (p. 14). Como también es azul el ovillo que Penélope lleva en su mano y «que desenreda lentamente». Construyendo «una arquitectura de esperas» (p. 3) o

⁷⁷⁸ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 387.

⁷⁷⁹ Pedro Vllora, «La voz de un mito silencioso», *Abc*, (15 de marzo de 2001).

de «pequeñas transparencias azules, a la manera de velas de diminutas embarcaciones» (p. 14).

Para la simbología el azul, color del yang,⁷⁸⁰ «es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color».⁷⁸¹ Tal y como señala la doctora Jolan Jacobi, cuyas palabras son recogidas en el diccionario de Cirlot: «La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambia con las diferentes culturas y grupos humanos, e incluso entre los diversos individuos» (p. 140). Pero, por regla general, el color azul es el «color del espacio y del cielo claro». Más adelante, Cirlot añade:

Sobre la gama de los azules, desde el que se confunde con el negro hasta el transparente de zafiro, se ha especulado mucho. Lo más importante que conocemos sobre el tema es lo siguiente: «El azul, por su relación esencial (y espacial, simbolismo del nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior». «El color simboliza una fuerza ascensional en el juego de sombra (tinieblas, mal) y luz (iluminación, gloria, bien). Así, el azul oscuro se asimila al negro; y el azul celeste, como también el amarillo puro, al blanco». «El azul es la oscuridad devenida visible. El azul, entre el blanco y el negro (día y noche) indica un equilibrio «variable según el tono».⁷⁸²

Por lo tanto, es comprensible que el azul sea el color escogido para el espacio de los tres protagonistas de *Las voces*, sujetas a ese vaivén que tiene la espera, en concordancia al movimiento de las olas del mar y en concordancia, a su vez, con la profundidad de la espera. Del mismo modo que es comprensible que sólo al despertar de la pasividad en la que han estado ancladas, decidan destronar al azul (y al telar) de su poder, pues ya no es su fuerza la que gobierna su escenario. Un abandono que se asoma anteriormente en la escena diecisiete cuando La mujer que espera «deja caer de la regadera una larga estela de tierra azul» (p. 29).

En cuanto a la presencia del simbolismo cromático en los personajes de la obra, no abunda su presencia. A diferencia de *Doña Rosita la soltera*, con la que llevamos comparando la espera de nuestras protagonistas a lo largo de nuestro estudio, el color de los vestidos de Rosita van a la par con el estado de la rosa *mutabilis*, «roja por la mañana, a la tarde se pone blanca, y se deshoja por la noche» (p. 58). Esto es, vestida de rosa en el acto I y II y vestida de blanco en el III y último. O, lo que es lo mismo, vestida de muerte en el acto III, tal y como veíamos en la lectura negativa del color blanco.

Aún así, sabemos que en la escena cinco La mujer que espera «se viste con una gabardina blanca, zapatos de alto tacón del mismo color, guantes antelina y unas gafas

⁷⁸⁰ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 82.

⁷⁸¹ *Ibíd.*, p. 81.

⁷⁸² *Ibíd.*, p. 141.

negras» (p. 8). En otra ocasión es La amiga de Penélope que viste de blanco en la escena once, donde aparece «con una bata blanca y gigantescos rulos en la cabeza» (p. 16). En contraste al blanco, aparece Penélope con una «túnica de luto», (p. 23) estamos en la escena quince.

Otro aspecto llamativo del simbolismo del color en las protagonistas de Pascual, quizá, más destacado que en su vestimenta es el oscuro de las gafas de sol que lleva tanto en la escena cinco como en la diecinueve La mujer que espera. Para terminar deshaciéndose de ellas a continuación:

Llegó. Y como no podía ser menos, con el cansancio de los retrasos y la queja de las imperfecciones. ¡Se duerme tan mal en los aviones! Todo tenía que ver con él: su piel sudada, su dolor de cabeza, su maleta rota, sus horas de sueño perdidas... Todo era suyo. Y para mal. Hay que joderse: conquistar el mundo para despreciarlo. Entonces me vi encerrada y pequeña en la foto de su mesilla. Mucho tiempo atrás me había enamorado de él. No de sus ojos, ni de la piel que le brillaba, ni de aquellas piernas de atleta con las que podía volar. No. Me había enamorado de su luz. De ese brillo generoso que lo tocaba todo. El mundo era un lugar para respirarlo con plenitud. Y yo, aterrorizada por no ser, o ser tan poco, creí que él era la totalidad (p. 32).

Acto seguido, tras una pausa, «se quita las gafas muy despacio y las guarda». Así como descuelgan el telar al finalizar la obra pues ya no lo necesitan, La mujer que espera abandona sus gafas como también ha hecho con su amado, pues han dejado de serle útiles. Este ha dejado de ser su luz y su totalidad, como creía, equivocada, que era. O, ha dejado de hacerle sombra, según cómo se mire.

En el diccionario de Chevalier encontramos interesantes significados del símbolo que queremos retener para nuestro estudio. Por una parte:

La luz se pone en relación con la obscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. Esta ley se verifica en las imágenes de la China arcaica como también en las de numerosas civilizaciones. Tales imágenes significan que en todos los niveles de la vida humana, como también en todos los planos cósmicos, una época sombría va seguida de una época luminosa, pura, regenerada. «El simbolismo de la salida de las tinieblas se encuentra en los rituales de iniciación y en las mitologías de la muerte, del drama vegetal (simiente enterrada, tinieblas de donde saldrá una nueva planta, neófito) o en la concepción de los ciclos históricos. La edad sombría, Kaliyuga, va seguida después de una disolución cósmica (mahapra/aya) de una nueva era regenerada.»⁷⁸³

Que es exactamente el proceso por el que está pasando La mujer que espera para convertirse en La mujer que esperó. Es decir, proceso que la coloca en la absoluta oscuridad,

⁷⁸³ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 663.

nos referimos a su estado de sufrimiento, hasta llevarla a su iluminación, su liberación. Asimismo, más adelante, encontramos otra acepción:

La luz es una expresión de las fuerzas fecundantes uránicas, así como el agua es muy a menudo la expresión de las fuerzas creadoras ctónicas. En numerosos mitos del Asia central «se evoca como el calor que da vida o como fuerza que penetra el vientre de la mujer». Se dice, añade este autor, que para el mundo la revelación más adecuada de la divinidad se efectúa por la luz. Toda epifanía, toda aparición de una figura o signo sagrado está rodeada de un nimbo de luz pura, astral, por el cual se reconoce la presencia del más allá tanto en la iconografía islámica como en la cristiana. J.P. Roux cita el testimonio de un monje tibetano, según el cual «los ancianos del comienzo de los tiempos se multiplicaban con una luz emanada del cuerpo del varón que penetraba en la matriz de la mujer y la fecundaba».⁷⁸⁴

Desde siempre la luz es sinónimo de amor, pues está se desprende del fuego, que es deseo. Y, al mismo tiempo, nos dice Chevalier: «La Biblia ya señalaba la grandeza de la luz. El Verbo es llamado también lumen de lumine. La luz es Dios (véase toda la primera epístola de san Juan)».⁷⁸⁵ Si la luz es Dios y La mujer que espera compara a su querido con esta, no es de extrañar que se contemple a ella «encerrada y pequeña». Pues lo ha igualado a la categoría de ser maravilloso, de ser mitológico y no de carne y hueso como ella. Escenas anteriores el mismo personaje reconocía su devoción: «Pero tus ojos han cegado mis pasos. Y sólo te veo a ti» (p. 14) y aceptaba su perdición.

Llegados a este punto, La mujer que esperó ya no necesita las gafas que le han acompañado a lo largo de toda la pieza pues ya no cumplen ninguna de las funciones que cumplían hasta el momento. Así vemos como las protagonistas de Pascual conforme van creciendo y superándose se van liberando de todas las ataduras que les permitían esconderse, momentáneamente, de la realidad (el alcohol, los días de compra, el telar, las películas en las que todo sale bien...), pero que, a su vez, les han ayudado a pensarse en soledad.

4.5. Los cuatro elementos, el amor y el odio

De los cuatro elementos, nos dice Cirlot, «el aire y el fuego se consideran activos y masculinos; el agua y la tierra, pasivos y femeninos».⁷⁸⁶ El tipo de relación entre estos cuatro elementos da lugar a dos elementos más: amor y odio. Esta propuesta cosmogónica atribuida al filósofo Empédocles e introducida en la Península Ibérica en el siglo X, dice así:

⁷⁸⁴ *Ibíd.*, p. 665.

⁷⁸⁵ *Ibíd.*, p. 667.

⁷⁸⁶ Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 74.

Empédocles dice que las causas de la generación y de la corrupción en las cosas inferiores son seis: los cuatro elementos, la amistad y la enemistad. Porque la amistad de los cuatro elementos contrarios causa toda la creación de los cuerpos compuestos por aquéllos, y la enemistad produce su corrupción. Pues, según estos cuatro grados de la generación de amor que te he señalado en los cuatro elementos, que son causa de la generación de todos los cuerpos compuestos en los cuatro grados de composición, has de entender otros tantos grados de odio, causa de su disolución y corrupción. Así pues, todo mal y desgracia procede de la enemistad entre estos cuatro elementos, mientras que todo bien y generación proviene del amor y amistad entre ellos.⁷⁸⁷

Esta cosmovisión mágica característica en la obra del poeta granadino, y en todos los dramaturgos simbolistas, como en las tradiciones mágicas y en las religiones arcaicas, está presente, también, como eco lorquiano y simbólico, especialmente en la pieza de Ripoll. *Atra bilis* indaga en la interrelación agua-tierra-fuego-viento y observa como la combinación de estos elementos provoca situaciones favorables o desfavorables entre sus protagonistas, en sintonía con el filósofo. Pues todos estos ellos están en movimiento constante. Veámoslos por separado.

4.5.1. Tierra

4.5.1.1. *Atra bilis*

Aurori, identificada con la tierra como veremos, es un personaje trágico, quizá el personaje más trágico en *Atra bilis*, ya que su función vital y natural queda interrumpida con el sacrificio de su hijo. En la siguiente acusación dirigida a su hermana Daría, insiste obsesionadamente en ese sufrimiento: «Me dolían los pechos porque rezumaban leche. Me dolían los bajos porque rezumaban sangre. Me dolían las carnes porque rezumaban miedo. Tenías tierra porque le tapaste la boca. Le tapaste la boca aunque no lloraba. ¡Asesina! ¡Asesina!» (p. 213). Aurori está denunciando como su propia hermana asesinó a su hijo, sin motivo aparente; luego Daría se justificará. Y las imágenes que utiliza en su denuncia refuerzan esa idea de maternidad truncada, tanto la leche como la sangre. Idea de alimento que queda perfectamente expresada en las palabras de Adela a propósito de su relación con Pepe: «Mirando sus ojos me parezco que bebo su sangre lentamente» (p. 207). Ambas

⁷⁸⁷ León Hebreo, *Diálogos de Amor*, Carlos Mazo (trad.), Jose María Reyes (ed.), Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1986, p. 190.

imágenes son análogas al agua,⁷⁸⁸ pues, vida vegetal y vida humana para la mente primitiva, y para García Lorca, están unidas e influenciadas por la luna, «religadora de todas las formas de vida» (p. 55).⁷⁸⁹

Por otro lado, en las palabras de Aurori observamos el contraste que se repite en varias ocasiones en la obra de Ripoll. Una vez más, Aurori se sitúa en el polo opuesto de los otros personajes y así, la luminosidad que recibe tras la concepción -entendida como un acto milagroso- se enfrenta, de nuevo, a la carencia y oscuridad de los otros personajes. Principalmente, al de Nazaria que es tildada de «¡Yerma!», «¡Media mujer» y «¡Matriz de trapos!» (p. 227), al no tener hijos en su matrimonio. No hay duda de la analogía Madre-Tierra, o lo que es lo mismo, Aurori-Tierra:

La tierra es la substancia universal, [...] Es la virgen penetrada por la azada o por el arado, fecundada por la lluvia o por la sangre, que son la simiente del cielo. Universalmente, la tierra es una matriz que concibe las fuentes, los minerales y los metales. En la tradición védica, simboliza también la madre, fuente del ser y de la vida, protectora contra toda fuerza aniquiladora.⁷⁹⁰

Así bien, en las creencias primitivas se ha identificado a la Tierra con la madre y al Cielo con el padre: «La Tierra es nuestra madre, el Cielo es nuestro padre. El Cielo fertiliza la Tierra por la lluvia, la Tierra produce los cereales y la hierba».⁷⁹¹ Concepción presente en gran parte de las creencias agrícolas; el Coro de *La casa de Bernarda Alba* nos habla precisamente de esta creencia, a propósito de los segadores que «siegan entre llamaradas» (p. 213): «Ya salen los segadores en busca de las espigas; se llevan los corazones de las muchachas que miran» (pp. 212 y 213). Donde observamos como el trigo aparece en concordancia con la fecundidad. También se nombrará a la planta, en otras ocasiones: cuando Poncia destaca la belleza de uno de los segadores, «apretado como una gavilla de trigo» (p. 211); cuando Bernarda ordena que echen al caballo de garañón para que se revuelque en «los montones de paja» (p. 245); o, cuando se señalan «las enaguas llenas de paja de trigo!» (p.

⁷⁸⁸ En la India se considera a este elemento como «el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre». Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 70.

⁷⁸⁹ Así lo explica Álvarez de Miranda en su libro que ya es una referencia constante en el nuestro:

Luna «religa» y agrupa, con sus normas, una inmensa cantidad de realidades y destinos. Armonías, simetrías, asimilaciones, participaciones, etc., coordinadas por los ritmos lunares, constituyen un «tejido» sin fin, un «tapiz» de hilos invisibles, que «religa» a la vez hombres, lluvias, vegetación, fecundidad, salud, animales, muerte, regeneración, vida post-mortem.

La Metáfora y el mito, op. cit., p. 70.

⁷⁹⁰ Chevalier, *Diccionario de los símbolos, op. cit.*, pp. 495.

⁷⁹¹ Eliade Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, Biblioteca de cuestiones actuales, 1954, p. 235.

275) de Adela. Demostrando, no sólo, que Adela ha estado en el corral con Pepe, sino, algo «mucho más sutil, algo que el autor ya había insinuado al final del segundo acto, en la forma como Adela reacciona ante el episodio de la hija de Librada».⁷⁹² Esto es, su embarazo.

Junto a la lectura positiva del símbolo, aparece la lectura negativa de este, nos referimos a la tierra como destructora. Y así, se utiliza la tierra como arma con la que se sacrifica al hijo de Aurori, tierra para teparle la boca a la criatura, nos dice el personaje.⁷⁹³ Pues si bien, la Tierra «engendra todos los seres y los nutre», del mismo modo, «vuelve a recibir luego de ellos el germen fecundo».⁷⁹⁴ Tierra como «origen y final de vida: cuna y tumba».⁷⁹⁵ De ahí que la tradición mágica identifica la figura de la Madre con la de la Tierra. Donde, precisamente, se encuentra el hijo sacrificado de Aurori:

Escarbé bajo la encina y encontré su esqueleto... un esqueleto blanco, un esqueleto de niño de leche sucio de tierra... [...] Ni de mamar le dio tiempo, me buscaba el pecho y tú me lo arrancaste... [...] ni de mamar le dio tiempo. «Se lo llevo al cura, -dijiste- lo dejo en la misericordia y vuelvo». Después llovía y tú tenías tierra en las uñas (p. 213).

No es accidental que Aurori insista tanto en la presencia de este elemento, el mismo Eliade nos advierte de la fuerza del símbolo: «La tierra está impregnada de fuerza, como dice GOLDMANN, pero debe esta fuerza a su capacidad de dar fruto y a su maternidad» y «vivir no es más que separarse de las entrañas de la tierra, y la muerte se reduce a una vuelta "a casa"».⁷⁹⁶

4.5.2. Agua

Es una insistencia lorquiana la presencia de los cuatro elementos de la tierra, pero de los cuatro quizá el elemento del agua recibe una atención especial. Según Díaz Plaja, Lorca

⁷⁹² Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 175.

⁷⁹³ Nuevamente acudimos a Chevalier para interpretar la acusación de Aurori:

Ciertas tribus africanas tienen la costumbre de comer tierra: símbolo de identificación. El sacrificador gusta la tierra; la mujer embarazada se la traga. El fuego nace de la tierra comida. Se dice entonces que el vientre asimilado a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración. Cría a todos los seres, los alimenta y luego de ellos recibe de nuevo el germen fecundo. [...] Para los aztecas, la diosa Tierra tiene dos aspectos opuestos: es la madre nutricia que nos permite vivir de su vegetación; por otra parte, reclama los muertos, de los que ella misma se alimenta, y es en este sentido, destructora.

Diccionario de los símbolos, op. cit., pp. 495-496.

⁷⁹⁴ Eliade Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, op. cit., p. 233.

⁷⁹⁵ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 114.

⁷⁹⁶ Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, op. cit., pp. 244 y 245.

concibe «el mundo como un espectáculo ante el espejo»⁷⁹⁷ y Concha Zardoya en su estudio considera el agua como «el elemento mediante el cual -al servirle de espejo- los cielos y los astros se acercan a la tierra».⁷⁹⁸ Asimismo nos informa de lo que venimos haciendo hincapié desde el inicio de nuestro escrito:

[...] todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad.⁷⁹⁹

Así bien, el uso simbólico del agua, no es idea ni está presente tan sólo en la obra lorquiana sino que se remonta a nuestra tradición literaria.⁸⁰⁰ Si bien la virilidad fecundadora

⁷⁹⁷ Guillermo Díaz Plaja, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, 3.ª ed., 1961, p. 28.

⁷⁹⁸ Concha Zardoya, «Los espejos de Federico García Lorca», en Ildefonso M. Gil, *Federico García Lorca*, *op. cit.*, p. 383.

⁷⁹⁹ Oral; Madrid, 29 de mayo de 1969, en Allen Josephs y Juan Caballero, «Prólogo», *Bodas de sangre*, *op. cit.*, p. 49. También en el documentado prólogo que ofrecen Allen Josephs y Juan Caballero en la edición de Cátedra se recoge la siguiente observación que merece la pena incluirla en nuestro estudio:

Para Álvarez de Miranda, verdadero pionero en los estudios lorquianos, Lorca constituye «un caso, insospechado y ejemplar, de la posibilidad de hallar sorprendentes correlaciones y coincidencias entre las instituciones esenciales de todas la obra poética de un poeta moderno y los contenidos fundamentales de todo un cierto tipo de religiosidad. El poeta moderno es el español García Lorca. La religiosidad es la que se conoce como peculiar de las religiones arcaicas de tipo naturalista». Las «religiones arcaicas de tipo naturalista» son precisamente las religiones mediterráneas y de Medio Oriente que precedían al Cristianismo. Es decir, que eran las religiones llamadas «místicas» que incluyeron desde las primeras religiones panteísticas dedicadas a la Gran Diosa Madre hasta las religiones helénicas y helenísticas del periodo de gran sincretismo del imperio romano, incluyendo, por supuesto, los cultos históricos griegos que dieron origen a la tragedia. [...] La obra de Lorca ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica.

Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, *op. cit.*, en Allen Josephs y Juan Caballero, «Prólogo», *Bodas de Sangre*, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

⁸⁰⁰

La presencia, escasez o abundancia del agua es un factor determinante en cada sociedad y su importancia se acentúa aún más en tierras afectadas por la sequía como es gran parte de Andalucía: una lectura atenta de la obra poética y dramática nos revela las frecuentes alusiones a las duras condiciones geográficas, al calor inclemente, tierra difícil de labrar, ansias de agua. Por una parte, pues, digamos, pragmática, el agua es el elemento vital cuya presencia asegura el marco potencial para la creación de los más variados eventos sociales, comerciales y religiosos como ferias y romerías, facilitando el encuentro de figuras y tipos de la más variada procedencia. Esta es la razón de que tanto la poesía de tipo tradicional como los romanceros, sean tan ricos en presentar el tópico de «ir al agua». Ir al agua se traduce en actividades de gama muy amplia: comprende el simple acto de ir por el agua a la fuente del pueblo, ir a lavar, salir de viaje, encontrar al enamorado (legal o ilícito), buscar marido, a toda costa y siempre sin resultado. Y de ahí se desprende que desde los albores, los poetas le atribuyan al agua el valor mismo de la vida y del amor, esencia imprescindible de la existencia humana.

Más el agua no sólo da sino también quita la vida. Ya en algunas de las canciones de la lírica primitiva se oscurece el horizonte y flotan la tristeza, la amargura, la pena, presagiando muerte. Las aguas turbias o muertas siempre vislumbran algo trágico, oscuro, la combinación del agua y

se expresa mediante el agua y la maternidad mediante la leche, reforzados, ambos símbolos, con la sangre; el agua encharcada, a contraposición del agua que corre, es lo no fecundo, la otra cara del símbolo:

La cualidad de transparencia y profundidad, que tantas veces poseen las aguas, explica buena parte de la veneración de los antiguos hacia este elemento femenino como la tierra. Los babilonios la denominaron «casa de la sabiduría». Oannes, el personaje mítico que revela a los humanos la cultura, es representado como mitad hombre y mitad pez. Como otra consecuencia, el nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños mediante la intervención de las aguas (Freud, *Introduction à la psychanalyse*). La expresión mítica «surgido de las ondas» o «salvado de las aguas» simboliza la fecundidad y es una imagen metafórica del parto. Por otro lado, el agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado -etéreos- y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción.⁸⁰¹

Del mismo modo que los otros símbolos, este también ofrece una lectura positiva y otra negativa. Por una parte actúa como fuerza erótica y fecundadora; es el Novio en *Bodas de sangre* del que la Novia espera hijos (p. 162). Por otra parte, es agente de la muerte: pozos, aljibes, estanques, fuentes y acequias representan el agua parada que mata, agua sin existencia: «Maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (p. 156), dice Bernarda. Toda la obra lorquiana está señalada por este símbolo acuático que recoge de la sabia tradición popular para los que el símbolo es la pasión misma.

viento pronostica acciones bruscas y violentas. [...] Desde hace siglos, las orillas, sea del mar, sea de los ríos, han sido testigos de amores, largas esperas y despedidas. [...] Si en la simbología tradicional la proximidad del agua, de manera latente u obvia inspira relaciones amorosas, el agua es la pasión misma.

Erzsébet Dobos, *La magia del agua en el Romancero Gitano*, en Delbecque Nicole, De Paepe Christian, *Federico García et Cetera*. Leuven University Press, 2003, pp. 82 y 84.

Es en el segundo cuadro del acto segundo cuando Juan aparece preguntando por su esposa y al descubrir que viene de la fuente, le reprocha que sale demasiado. Conocedor de la carga simbólica que tiene la acción de ir a la fuente como anteriormente se ha escrito. El personaje de Yerma se convierte por fuerza en símbolo de la búsqueda eterna de agua, «agua fresca» (p. 75) que no encuentra en su casa.

Antonio Sánchez Romeralo al estudiar el Villancico, atiende al simbolismo a propósito de «ir a la fuente» o «a por agua» y observa que el tema abunda en las cantigas galaico-portuguesas:

«-Digades, filha, mia filha velida: porque tardastes na fontana fria ...»; «Fui eu, madre, lavar meus cabelos – a la fonte, e paguei-me eu d'elos...»; «Levantou-se a velida, -levantou-se alva, -e vai lavar camisas...». Este tema tiene, por supuesto, una significación erótica, y muchas veces supone el encuentro con el amigo. Lo mismo ocurre en la tradición castellana: «Mañana iré, conde, - a lavar al río; - allá me tenéis, conde, - a vuestro servicio»; «Enviárame mi madre – por agua a la fonte fría: - vengo del amor ferida». [...] La canción popular actual, es bien sabido, está llena de niñas que van por agua a la fuente o a lavar al río.

Sánchez Romeralo, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos, 1969, p. 375.

⁸⁰¹ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 55.

Yerma es de todas las obras del poeta la que mejor refleja el simbolismo que contiene esta fuerza natural, donde la virilidad fecundadora se expresa mediante el agua. A lo largo de la obra encontramos abundantes referencias a este elemento simbólico. El agua es agente fecundador, fuerza y libertad gozadora de plenitud vital en gran parte de la tragedia y su valor simbólico está presente desde el primer acto. De la siguiente manera lo expresa la protagonista que mientras cose pronuncia una canción de esperanzada maternidad poco después de pasarse la mano por el vientre: «Los blancos montes que hay en tu pecho. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!» (p. 45).⁸⁰² Y es a partir de estas palabras que el espectador/lector reconoce la ansiada maternidad de Yerma, que entiende que la naturaleza es y tiene que ser sinónimo de creación.

4.5.2.1. *El color de agosto*

Antes de seguir con nuestro recorrido intertextual entre *Atra bilis* y la obra lorquiana, debemos detenernos en la obra de Pedrero pues de forma insistente el eco de esta tradición literaria aparece en *El color de agosto*. Dice la acotación inicial: una «fuente-ducha con un angelote abajo que echa agua por la boca a otro angelote que está colgado arriba con la boca abierta. (Cuando se mueve el ángel de abajo comienza a echar agua por la boca el ángel de arriba, convirtiéndose así en una sofisticada ducha.)» (p. 15). Según nos advierte Josa:

El agua se eleva como símbolo de la fecundidad tanto biológica como creativa de la que carece, y, justamente por ello, preside todo el espacio para rodear al personaje y exaltar, por contraste, su conflicto dramático, al modo de la nueva Yerma –no, casualmente, su marido se llama Juan-.⁸⁰³

Se refiere al personaje de María. De esa fuente Laura opina: «Qué fuentecita más ridícula...» (p. 25). La idea del ángel que le da agua por la boca a otro nos hace pensar en el concepto de deseo que tiene la Vieja en *Yerma* cuando le recuerda a la protagonista en un momento: «Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo» (p. 56). O en otro: «Los hijos llegan como el agua» (p. 55). Y en el cuadro segundo del primer acto anticipa la esterilidad de Juan, pronunciando: «Los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos» (p. 57). Se volverá a insistir en la sacralidad del agua en la romería, cuando

⁸⁰² Tengamos en cuenta que pasarse la mano por el vientre, está asociado, inevitablemente, al cuidado de la preñez y, por tanto, a la maternidad, tan deseada y esperada por parte del personaje.

⁸⁰³ Josa, «Espacio y tiempo dramático para el “re-encuentro”: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», *op. cit.*, p. 447.

pícaramente la Vieja que es pagana y no cree en los milagros de las romerías pregunta: «¿Habéis bebido ya del agua santa?» (p. 99) pues como nos avisan las palabras de María, «Un río de hombres solos baja esas sierras» (p. 101).

Contrariamente, el marido de Yerma no pertenece a ese «río de hombres» a diferencia del personaje de Víctor que aparece como «un chorro de agua que llena toda la boca» (p. 62). Ambos personajes son definidos por el simbolismo del agua junto con Yerma que quizá sea con quién más importancia cobra la metáfora del agua.

Yerma le reprocha a su marido, de «carácter seco», su deseo de agua, a pesar de saber que «no hay ni vaso ni agua» (p. 78). Así entendemos que el deseo es el principio de fertilidad y la imposibilidad de esta nace de la ausencia de las secreciones. Desde el primer cuadro somos conscientes de que Juan no consigue provocar a su mujer y ella resulta ser como apunta ingeniosamente su nombre: inhabitada. También la tragedia señala el apetito como metáfora de deseo sexual, como acabamos de señalar, pues de sobra es sabido que tanto comida como sexualidad producen materias líquidas en nuestro organismo cuando deseamos. Es en este contexto donde la expresión popular «hacerse la boca agua» se tiñe de una fuerte connotación sexual y presenta un punto de enlace con las palabras de la Vieja y con el trato simbólico que le ofrece nuestro dramaturgo y nuestra tradición literaria al agua.

En *El color de agosto*, Laura también señala esa misma ausencia de deseo en María hacia su marido, explicando, de este modo, ese «vientre vacío» (p. 37) a pesar de haberse casado. María, del mismo modo que el personaje lorquiano, tampoco desea a su marido Juan como le recuerda Laura: «Pero no lo deseas. No te gusta» y María contesta: «Los amantes no están nunca bien aparejados» (p. 33). Además de esterilidad biológica, María sufre esterilidad profesional, tal y como señalan los estudios de Josa⁸⁰⁴ y Makris.⁸⁰⁵ Al desaparecer Laura de la vida de María, desapareció también su posibilidad de creación en todos los sentidos: «Te fuiste y te llevaste las ideas y el agua. Me dejaste vacía» (p. 38), le reprocha María. Sus

⁸⁰⁴ «El primer momento en que se puede establecer la relación por contraste entre la fuente y la esterilidad integral de María es cuando Laura, para sosegar ese grito de calor de su amiga, la salpica con agua gritándole: ¡Agua, agua! ¡Agua, vamos alegría...!». Josa, «Espacio y tiempo dramático para el “re-encuentro”: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», *op. cit.*, p. 447. Ese sentimiento pleno que grita Laura ante el sentimiento de vacío que le acaba de confesar María dialoga con la exaltación que produce la gestación y que pronuncia la Lavandera 5ª: «¡Alegría, alegría, alegría, del vientre redondo, bajo la camisa!» (p. 73) y que Yerma, como María, no tiene.

⁸⁰⁵

María herself acknowledges this creative sterility and vacuity when she accuses Laura of having left eight years earlier, taking the inspiration with her (...). The images in many of María's and Laura's visual texts focus on (pro)creation and its absence: a sterile red womb, the fiery uterus containing a shell seeking an exit and the Venus with a caged bird near her reproductive organs.

Mary Makris, «Metadrama, creation, recreation and interpretation: The role of art in Paloma Pedrero's *El color de agosto*», *Estreno*, XXI, 1, primavera 1995, p. 22.

palabras contemplan a Laura como su musa, su fuente -significativo el término si recordamos la simbología que la tradición le concede al agua- de inspiración.⁸⁰⁶ Sin Laura, María se encontró sin posibilidad de producción artística y sin posibilidad de amor. Ese es el verdadero conflicto de María.

En *Yerma*, si hay un momento emblemático que escenifique este valor simbólico del agua que estamos tratando de estudiar este es el canto de las Lavanderas en el cuadro primero del acto segundo, que tiene como escenario un arroyo. Su canto insiste en el poder misterioso otorgado al agua. Con una copla «de picadillo» comienza la maledicencia de las Lavanderas, nos informa la nota a pie de página:

LAVANDERA 1ª
¡Ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

LAVANDERA 5ª
Dime si tu marido
Guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa (p. 66).

Intencionadamente, las Lavanderas informan de los sucesos entre el matrimonio de Yerma, la esterilidad de Juan y el deseo impronunciable que siente la protagonista por Víctor. La describen como «casada seca» cuyos senos son incapaces de dar leche, sino «arena» e insinuando a Juan como el culpable de la sequedad de su esposa. Justo como advierte Correa: «La canción está saturada de denso simbolismo sexual que converge por entero, sin embargo, al acto de la concepción. La exaltación del sexo está del todo condicionada a la llegada del niño».⁸⁰⁷ Además, la canción no refleja más que la importancia que tradicionalmente se le ha dado a la fertilidad, como resultado natural -y parece que obligatorio- para todo ser vivo, todo en la naturaleza señala fertilidad: el trigo, las ovejas, la tierra,..., «las fuentes no cesan de dar agua» (p. 81). Incluso la tierra que su marido regará toda la noche, también tendrá su agua, mientras ella queda a la espera de esta y de este -agua y marido- que jamás llegarán. En *Yerma* se impone la fecundidad como algo sagrado, tanto es así, que el matrimonio de Yerma y Juan será expuesto al qué dirán a lo largo de la obra, a pesar del intento por parte de las cuñadas de cuidar la honra de Juan. Este preocupado el comportamiento de su mujer, le

⁸⁰⁶ El personaje de María se suma a la tradición heredada por Petrarca, donde «entra la idea del amor por destino, impuesto a pesar del albedrío humano; se profundiza la pintura de las contradicciones internas; cunde el melancólico placer de los recuerdos y se hace más despierta la sensibilidad ante la naturaleza». Rafael Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 148.

⁸⁰⁷ Correa, *La Poesía mítica de Federico García Lorca*, op. cit., p. 137.

recrimina: «Sale(s) demasiado» (p. 76). Actitud la del marido de Yerma que refleja con maestría una realidad que le era muy cercana al poeta dramaturgo y al pueblo español preocupados constantemente por el mundo de las apariencias en la España de principios del siglo XX:

LAVANDERA 4ª

Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, pues cuando más relumbra la vivienda más arde por dentro.

LAVANDERA 1ª

Él tiene la culpa, él: cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer (p. 69).

La presencia del agua y su simbolismo en la tragedia lorquiana llegará a su momento culminante cuando Yerma se encuentra con la Vieja y esta intenta tentar a la honrada y fiel esposa con el agua, pero Yerma prefiere condenarse:

YERMA

Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes.

VIEJA (Fuerte)

Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano, pinchosa, marchita.

YERMA (Fuerte)

¡Marchita, sí, ya lo sé! ¡Marchita! No es preciso que lo refriegues por la boca. No vengas a solazarte como los niños pequeños en la agonía de un animalito. Desde que me casé estoy dándole vueltas a esta palabra, pero es la primera vez que veo que es verdad (p. 108).

Paloma Pedrero en su texto, además de compartir la lectura que se hace en Yerma sobre el simbolismo del agua, utilizará el elemento como limpieza, dada la cotidiana función que tiene el líquido. Otorgándole esa magia que los valores religiosos le han concebido al elemento pues es sobradamente conocido el uso purificador de esta. Así vemos como Laura con una inocencia amarga espera del agua esa misma función de la que hablamos: «(Yendo hacia el agua, abrazada a María.) Lávame los pensamientos... ¿Eso se puede hacer?» (p. 30).⁸⁰⁸ Agua que purifica y borra las falsas identidades en las que nos sumergimos, constantemente. Asimismo, en otra ocasión, una vez se han maltratado física y psíquicamente, les urge purificarse:

⁸⁰⁸ Y continúa en la misma página: «Tienes la cara que te mereces. Y es absolutamente bella», le halaga María a Laura. Ambas amigas se quitan las máscaras y los malos entendidos y se ofrecen una pequeña muestra de sinceridad y de cariño: «No me has visto bien. Cuando me río, o lloro, o digo la verdad, se ve el truco. Las arrugas son como los fantasmas, están deseando salir de sus escondites». Tal vez sean estos los pocos momentos de ternura que se permiten Laura y María.

(María furiosa corre la mampara de la fuente y queda dentro. Oímos el ruido del agua.)
 LAURA.-¡María!
 MARÍA.- (Desde dentro. Seca.) ¿Qué?
 LAURA.-Es una puta la vida, ¿verdad?
 MARÍA.-Sí.
 LAURA.-Si tú y yo fuéramos un hombre y una mujer seríamos felices.
 (Risas irónicas de María.) ¿Por qué te ríes así?
 MARÍA.- Nos destrozáramos.
 LAURA.- No.
 MARÍA.- Ya nos destrozamos siendo dos mujeres.
 LAURA.-Nos destrozamos porque no somos un hombre y una mujer.
 MARÍA.- (Saliendo.) Puedes ducharte.
 (Laura se mete en la ducha y cierra.) (p. 39).

Junto con la sangre y el fuego, el agua se usa en todo el mundo antiguo como medio de purificación. Y, además, se convierte en símbolo del Espíritu de Dios, que limpia y elimina el mal. Es a través del agua que el mundo cristiano ha institucionalizado los rituales de purificación, mediante el bautismo con el que acabamos con el pecado original. Así bien, el bautismo hace referencia a un rito de iniciación o purificación, que es común en varias y diferentes religiones. Parece ser que tanto María como Laura necesitan purificarse, nacer de nuevo para dar lugar, ahora sí, al tiempo «de la confesión»,⁸⁰⁹ para salir de la realidad teatralizada que domina la primera parte del drama y dar lugar a la verdad, el tiempo de la segunda parte.

4.5.2.2. *Atra bilis*

En *Atra bilis* también aparece el símbolo con distintas interpretaciones. Por un lado, se asocia al destino final de una vida, el mar (agua); estaríamos, por consiguiente, ante el aspecto funerario del símbolo, su lado negativo. Así, al iniciarse la pieza de Ripoll, las tres hermanas pronuncian la conocida elegía de Jorge Manrique, de la que nos interesan los siguientes versos: «Nuestra vida es como un río que siempre acaba en la mar» (p. 168). Visión de la vida que coincide con el final de *La casa de Bernarda*. Recordemos que Adela muere ahogada esto es, ahorcada, a causa de ese río que es su pasión, Pepe el Romano. Ella misma lo admite: Pepe el Romano «me lleva a los juncos de la orilla». Y un segundo antes le dice a Martirio: «Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío» (p. 272). Esta asociación del hombre con el río, facilita comprender

⁸⁰⁹ Josa, «Espacio y tiempo dramático para el “re-encuentro”»: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero, *op. cit.*, p. 450.

la obsesión de María Josefa: casarse «a la orilla del mar» (p. 188). Así es, abuela y nieta asocian el río y el mar a la idea de realización sexual, que es la otra interpretación del símbolo que ofrece la obra, la positiva.⁸¹⁰

Junto con este significado, también, en ambas obras aparece la idea de deseo, que ya veíamos en *Yerma* y *El color de agosto*, unida a la acción de beber. Coincidiendo, una vez más, los personajes de Aurori, Adela y María Josefa. En *La casa de Bernarda Alba*, tanto abuela como nieta quieren beber: en el I acto, la Criada le informa a Bernarda de que María Josefa «quería llamar[le] para que le diera agua de fregar siquiera para beber». La madre de Bernarda no es la única que tiene sed, su nieta, en dos ocasiones, también tiene deseo de agua. La primera, tras los golpes del caballo garañón contra el muro, se levanta «a beber agua», aunque Bernarda se lo impide: «(En voz alta). Trae un jarro de agua. (A ADELA) Puedes sentarte (Adela se sienta)» (p. 245 y 246). Y una segunda vez, en la que sí realiza su deseo, se nos informa: (Sale ADELA en enaguas y corpiño.) y Poncia le pregunta:

¿No te habías acostado?

ADELA

voy a beber agua. (Bebe un vaso de la mesa.)

PONCIA

Yo te suponía dormida.

ADELA

Me despertó la sed. Y vosotras, ¿no descansáis? (p. 262).

Como en otras obras del dramaturgo –*Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *Así que pasen cinco años*–, un motivo complementario de la imagen del agua es la sensación de sed. Y también, se sirve de la imagen para explotar la carencia de esta en algunos personajes. Agua y

⁸¹⁰ Y a propósito del seductor personaje de María Josefa, nos explica el hermano del poeta:

Esta María Josefa, que así se llamaba en la realidad, era la abuela de unas amigas nuestras y lejanísimas parientas, a cuya casa íbamos de niños. La anciana era víctima de una locura erótica que afluía en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado, lleno de reiteraciones y expresado en una voz pequeña, preciosamente timbrada, según creo recordar. Guardo muy clara la imagen, en cambio, de su cabeza finísima, de pelo entrecano y rubio. El automatismo de su conversación está recogido y poetizado en la obra, y no sería aventurado pensar que alguna frase de la María Josefa verdadera haya pasado a la obra. Los trozos poéticos en boca de este personaje, que podrían atribuirse a una técnica de tendencias superrealistas (encadenamiento de asociaciones e inconscientes), obedecen en la tragedia al deseo de reproducir el incongruente automatismo del habla de aquel poético ser real. El acierto del poeta ha consistido, no en recordarlo, sino en ingerirlo en el ambiente de *La casa*, convirtiéndolo, así, en la proyección imaginada, polo de poesía y locura, de todos los personajes de la obra. Y, más concretamente, por represión y contraste, viene a ser María Josefa la imagen desatada de su hija, de la propia Bernarda. Este poético simbolismo, que agiganta al personaje de la anciana demente, no ha sido siempre bien entendido en su función dramática.

Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., pp. 377 y 378.

sed son sinónimos de apetito sexual, entendiendo el querer beber como plenitud o acceso sexual. Y, es por este motivo que se entiende que en *La casa de Bernarda Alba*, el personaje que niega, tanto a su madre como a su hija, el acceso al agua es la inquisitiva Bernarda. Estos ejemplos son suficientes para ilustrar el tipo de expresividad simbolista de este elemento cósmico, en estos contextos, asociado a la idea del deseo sexual.

En *Atra bilis*, Aurori también se relaciona con el agua en dos ocasiones; una primera, cuando, tras una pesadilla, intentan despertarla echándole agua: «Agua, agüita para la nena», pide Nazaria y Daría «agarra un botijo y lo vacía por el pitorro ancho encima de la nena» (p. 188). Consiguiendo, una vez más, tras la imagen, acentuar la vitalidad del personaje. Y una segunda ocasión, más valiosa, cuando aparece «en camisión y cofia», recordemos como aparecía Adela en enaguas, y dice: «Tengo sed», y acto seguido, bebe del cobijo (p. 206).

Otro personaje definido por el agua es el propio difunto de *Atra bilis*, puesto que era marino y, sobre todo, porque se acostaba con todas o lo que es lo mismo, bebía de todas. Irónicamente Daría se lo pregunta: «¿Querías agua? (Orina sobre el difunto.) Pues toma agua. No será la de las playas del cayo Piedras pero también es tibia y salada» (p. 204).

Retomando el lado negativo de la imagen, tanto el pueblo de la casa de Bernarda como el de la casa de Nazaria, son pueblos estériles. Se quejará Bernarda, recordemos, de esta manera: «Maldito pueblo sin río, pueblo de pozos» (p. 156); Daría lo hará de esta otra: «Pero si en este pueblo, por no haber, no hay ni casi río» (p. 204). Con río o sin este, de lo que se trata es de destacar el lado estéril y muerto del pueblo que habitan en concordancia con ellas. Lo mismo observaremos en sus propias casas, cuando tratemos el elemento del aire.

El agua, asimismo, se impone a través de la presencia o el deseo de lluvia o de tormenta, fenómeno común los últimos días del verano, en ambas piezas. Anunciándonos a su vez el desenlace de los conflictos. Por una parte, en *La casa*, Bernarda lo advierte llegando al final del acto II: «Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto» (225). Obviamente, el personaje se refiere metafóricamente al desenlace trágico que está a punto de acontecer en su propia casa. Por otra parte, en *Atra bilis*, no ya metafóricamente, sino literalmente, tenemos la presencia de la lluvia que termina en tormenta llegando al final de la obra. La primera en avisarnos de ello es Ulpiana, mientras juega al parchís con Aurori. A partir de ese momento, las acotaciones nos informarán de una serie de truenos: primero, un «trueno descomunal», y, a continuación, «otro trueno mucho más cercano». Y continúa la acotación: «(La luz se va. Los perros ladran con saña. Una corriente de aire apaga los cirios del catafalco)». Y, tras la indicación, Ulpiana dice: «Son las ánimas de los muertos viejos,

que con la lluvia se remueven en la fosa y salen a penar sus pecados» (p. 208). Más adelante, Aurori recordará el día en que su hermana asesinó -sacrificó- a su hijo: «Era tarde y empezó a lloviznar truenos, como ahora...» (p. 222). El agua, del mismo modo que luego veremos con el fuego, precipita una idea sacralizadora, las palabras de Ulpiana apoyan lo dicho: «(Persignándose) Bendita sea la lluvia que da de beber y bendito sea el vientre que el cielo siente...» (p. 211); pero en este contexto lo que verdaderamente está anunciando es una tragedia, ya realizada, pero silenciada -la muerte del hijo de Aurori-. Como anunciaban las palabras de Poncia en *La casa de Bernarda*: «¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto» (p. 260). Al mismo tiempo, en la acotación que corresponde a *Atra bilis*, tanto los perros, como el aire y los cirios tienen la función de realzar el misterio y denunciarlo.

4.4.3. Fuego

4.4.3.1. *Atra bilis*

Pasamos de la imagen del agua a otra ya anunciada, el fuego. Ambas imágenes están unidas por su poder transformador y, por tanto, sacralizador, pues todas las cosas nacen de ellas y a ellas vuelven.⁸¹¹ En otra acotación de la pieza de Ripoll vemos como «tras caer un rayo sobre los encinares empiezan a arder. Ulpiana, Daría y Nazaria corren a abrir los postigos por donde observan el fuego lejano» (p. 209). Ahora sí, la dramaturga ha conseguido subrayar al máximo el misterio de la obra, señalando el hijo muerto de Aurori que pronuncia: «Se me quema, se me abrasa... tan pequeñito...» (p. 210). Recuérdese lo que nos explicaba el estudio de Eliade, sosteniendo esa idea sacralizadora de la imagen, pues «todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven».⁸¹² De ahí, la doble cara del símbolo, como ya veíamos con los otros. El fuego también resulta destructivo y las palabras de Bernarda, «qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!» (p. 275), o las de Adela, «todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes» (p. 272), muestran perfectamente este aspecto.

La imagen del fuego sirve, asimismo, para contrastarla a la imagen del agua, actuando como polos opuestos, donde el agua resulta victoriosa en la batalla. Tal y como nos anunciaba Empédocles. Le dice Daría a Nazaria: «No sufras, que llueve a cántaros y no ventea. Pronto se consumirá el fuego» (p. 210). Y en otra ocasión, aparece la imagen como

⁸¹¹ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 215.

⁸¹² *Ídem*.

analogía al hombre: «Sosiéguese y piensen que el hombre es fuego y la mujer estopa; viene el diablo y sopla» (p. 227). En concordancia con la pasividad y la actividad de los elementos.

4.4.4. Aire

4.4.4.1. *Atra bilis*

En la introducción que ofrece Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, nos advierte de lo siguiente:

En las cosmogonías elementales, se da a veces la prioridad al fuego, como origen de todas las cosas, pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento. La concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de vida. El aire se asocia esencialmente con tres factores: al hálito vital creador y, en consecuencia, la palabra; al viento de la tempestad, ligado en muchas mitologías a la idea de creación; y, finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales.⁸¹³

Los tres aspectos nombrados (creación, palabra y espacio) son inseparables, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Atra bilis*. En la pieza del dramaturgo es la misma Bernarda la que nombra el símbolo prohibiendo su entrada en la casa, recordémoslo, tantas veces como sean necesarias: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (p. 157). Prohibición acentuada por el coro en el segundo acto con los siguientes versos: «Abrir puertas y ventanas» (p. 213) y por la misma María Josefa llegando al desenlace, que expresa desesperadamente: «Yo quiero casas, pero casas abiertas» (p. 267).

La presencia del símbolo en *Atra bilis* no es mayor que en la *La casa*, se lo nombra en la primera acotación: «Gruesos muros de piedra en los que se abre el portón de madera, enrejado y partido en dos para evitar la entrada de las bestias y dejar pasar el aire». Y a continuación se nos informa de «tres ventanas cerradas a cal y canto» (p. 167). Las mismas que permanecerán cerradas a la orden de Nazaria, personaje tan tirano como el lorquiano: «Ulpiana quédate donde estás y dile a esa Jezabel que yo decido si se abren o no se abren mis postigos» (p. 205), refiriéndose a Daría que ha propuesto abrirlos un segundo antes. Más adelante, vuelve aparecer el símbolo, cuando se están quemando las encinas y encontramos la siguiente acotación: «Una corriente de aire apaga los cirios del catafalco» (p. 208), que ya hemos señalado anteriormente.

⁸¹³ *Ibíd.*, p. 74.

Lo que nos interesa tanto de *La casa de Bernarda Alba* como de *Atra bilis* es el aspecto negativo del elemento, el cual en lugar de actuar con su valor masculino, como veíamos al principio de este escrito y, así pues, fálico y fecundador,⁸¹⁴ actúa contrariamente. Muy posiblemente porque estamos ante un espacio infecundo, como decía Reck, ante esas «tumba[s]-casa[s]»; o Ripoll, refiriéndose a sus protagonistas: «Alguna vez he sospechado que estas cuatro mujeres llevan mucho tiempo muertas».⁸¹⁵

4.6. Voces *versus* silencios

4.6.1. Voces

4.6.1.1. *Como si fuera esta noche*

Retomando los rasgos característicos con los que presentábamos la dramaturgia de autoría femenina en España, decíamos que los monólogos solos o en diálogo y los polílogos están muy presentes en sus creaciones. Como recuerda Jean-Pierre Ryngaert: «Asistimos a un gran retorno del monólogo bajo todas sus formas, mientras que parecía definitivamente clasificado del lado de las convenciones polvorosas».⁸¹⁶

Garnier, a propósito de las expresiones de estas dramaturgas, señala la presencia del diálogo «desencajado» con mayor frecuencia, «o lo que Vinaver llama "entejados", una réplica inscrita en una situación de enunciación que procede de otra, perteneciente a una situación diferente, y que establece entre ambas una especie de diálogo que sólo existe para el espectador».⁸¹⁷ Entre las posibles formas de esta práctica, hay una, nos informa Danan, «que escoge un gran "debilitamiento de los lazos que hacen mantener unidos a los diferentes locutores (los personajes)", este es el diálogo de monólogos».⁸¹⁸

En *Como si fuera esta noche*, donde abunda el diálogo «desencajado», hija y madre comparten escena en un espacio-temporal distinto. Por ello, sus réplicas no se contestan sino que se producen independientemente de la otra, sin encontrarse en interlocución:

⁸¹⁴ Un buen ejemplo lo encontramos en el conocido poema del *Romancero gitano*, «Preciosa y el aire», en el que aparece el viento con su poder fecundador.

⁸¹⁵ Ripoll, «Atra bilis y Perpetua, La desmedida pasión por los ijares», *op. cit.*, p. 23.

⁸¹⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Armand Colin, 2000, p. 89, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 269.

⁸¹⁷ Joseph Danan, «Le désemboîtement». Ryngaert, Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 24 y 25, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 258.

⁸¹⁸ Joseph Danan, «Le désemboîtement», p. 23, en *Ídem*.

Al contrario, el lector-espectador entiende rápidamente que la dramaturga, como una rapsoda, construyó para él una red de réplicas tan potente como un diálogo. Tanto más cuanto que Gracia Morales propone un texto de esticomitias vivas y un juego físico (doblar las sábanas) que entretiene la ilusión de una unidad del espacio dramático.⁸¹⁹

Veámoslo claramente en esa escena que nombra la investigadora. Madre e hija doblan sábanas sin que sus diálogos se crucen en ningún momento; por un lado, Mercedes rememora historias banales, por otro, Clara nos informa, a la vez que recuerda, la muerte de su madre en manos de su padre. De este modo, «ambas voces funcionan como lo harían en una novela; una doble focalización interna, que cruzaría la mirada de la hija y la de la madre para contar una historia única: la de la banalidad de la violencia masculina de la que son víctimas las mujeres».⁸²⁰ Dando lugar a lo siguiente:

CLARA: (Se pone a doblar las sábanas, como en una especie de danza, cruzándose, pasando una bajo la otra, mientras hablan en un tono normal) Yo era una niña de nueve años a la que le encantaba estar en la placeta, jugando a la comba, a la rayuela, al pilla pilla.

MERCEDES: No es bueno cansarse tanto... El día menos pensado te va a dar algo...

CLARA: Fue un viernes, día 25 de julio, igual que hoy.

MERCEDES: Un soponcio en mitad de la calle... No es la primera vez que pasa.

CLARA Veinticinco de julio... Recuerdo que esa noche me dijo las mismas cosas de cada noche...

MERCEDES: A un primo de tu abuela le faltó la respiración, y ¡hala!, se quedó en el sitio... O al menos eso me contaron.

CLARA: Era una mujer joven, pero a veces parecía mayor, como si repitiera frases oídas hace mucho tiempo, aprendidas de memoria...

AMBAS: Ojalá te gustara más el colegio y menos andar en la placeta con los niños...

CLARA: Si hubiera sabido que esa era la última vez que iba a hablar con ella, le hubiera dicho otras cosas... más importantes.

MERCEDES: Y ahora te pones el pijama y te acuestas que ya sabes que a tu padre no le gusta que andes levantada a esta hora (pp. 460 y 461).

Los personajes quedan fuera del enunciado y convierten al público en el único posible destinatario de sus palabras. Y añade Anne Ubersfeld: «El lector-espectador está, por supuesto, "liberado de la obligación de contestar, pero no de la de oír" la voz polimorfa de las mujeres violentadas».⁸²¹ Así, consigue la autora realzar un discurso tradicionalmente silenciado, el de ellas. Y a pesar de que el silencio remita a algo secreto, a algo que no se puede decir, Morales viene a decirnos que es justamente a partir de él que debemos partir hacia eso que está por hacerse, por decirse y por exigir:

⁸¹⁹ *Ibíd.*, pp. 258 y 259.

⁸²⁰ *Ibíd.*, p. 259.

⁸²¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, París, Messidor/Éditions sociales, 1982, p. 290, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 263.

MERCEDES: y me lo digo así, en voz alta, «¡no va a suceder más!», para hacerme más fuerte, para convencerme, [...] La última vez... Pero son sólo palabras...⁸²²

CLARA: (Deteniendo la grabadora) Palabras...

MERCEDES: palabras aprendidas

CLARA: palabras grabadas

MERCEDES: palabras oídas mil veces

CLARA: palabras dichas mil veces

MERCEDES: palabras susurradas

CLARA: palabras a gritos.

MERCEDES: Coja usted una palabra, dóblele cuidadosamente las esquinas

CLARA: guárdela en un cajón, preferiblemente de madera.

MERCEDES: Si lo abre a los tres días descubrirá que

CLARA: insospechadamente

MERCEDES: y por arte de magia

CLARA: su palabra inocente

MERCEDES: pequeñita

CLARA: de las esquinas dobladas

MERCEDES: ha abierto un agujero terrible

CLARA: en su precioso mueble de caoba.

MERCEDES: Palabras como grietas

CLARA: como ecos

MERCEDES: como filtros

CLARA: como piedras

MERCEDES: palabras para alejar a los fantasmas

CLARA: para apagar la soledad

MERCEDES: para apagar el silencio. El silencio... ¡Clara! ¡Clara! Pon la radio, que a esta hora comienzan los discos dedicados... (pp. 466 y 467).

Las palabras sepultadas de estas mujeres consiguen expresarse a pesar del intento de encerrarlas en el fondo de un cajón -metáfora del encierro de la mujer-, rebelándose ante su invisibilidad para gritar lo que les enseñaron a callar y para avanzar hacia su liberación y empoderamiento, dejando atrás el lenguaje estéril al que las acostumbraron. Son múltiples las obras de dramaturgas españolas en las que se reivindica el lenguaje como metáfora de derechos y cuya negación es significado de sumisión y represión. Según Garnier:

En un teatro que corresponde antes que nada al perfil de las piezas-paisaje definido por Michel Vinaver, en las que los temas tratados tienen un estatus eminentemente superior

⁸²² De la actitud de Mercedes nos habla Lagarde :

A muchas mujeres nos han engañado contándonos cuentos, haciéndonos promesas, dándonos palabras, palabras de amor que contradicen el desamor que vivimos. Las historias de amor y desamor están plagadas en nuestra cultura de «promesas de amor». Prometemos y queremos que nos prometan. Y mucha gente abusiva sabe perfectamente que les basta una promesa para salirse de un conflicto sin cambiar ni mover nada y seguir haciendo lo mismo. El pensamiento mágico de las mujeres facilita esta conducta abusiva.

Para mis socias de la vida, op. cit., p. 461.

al de la situación y de los acontecimientos, en las que el espacio inter-personajes (incluida en su vacuidad) prima sobre los personajes, en las que el presente es la única realidad y en las que la palabra es acción, la idea de lo trágico ocupa un lugar central en el paisaje que se le ofrece al lector-espectador: es el macizo que domina la sierra, el punto culminante que destaca sobre el horizonte dramático. La vehicula una palabra expresiva que pasa a ser acción: palabra política frente a lo trágico histórico de las personas condenadas al silencio y a la impotencia; palabra filosófica en el marco de lo trágico existencial ahora asequible a las comunidades históricamente marginalizadas; palabra poética, finalmente, verdadera herramienta de placer, que actúa sobre el lector-espectador y le dirige mensajes.⁸²³

4.6.1.2. *Selección natural*

En el caso del texto de Campos Gallego nos enfrentamos más que a monólogos, entendidos como «discursos que un personaje se dirige a sí mismo»,⁸²⁴ a soliloquios. Tal y como y hemos visto a propósito de la temática:

El soliloquio, más aún que el monólogo, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral, desvelando de este modo, gracias a una convención teatral, aquello que de lo contrario sería un simple monólogo interior. La técnica del soliloquio revela al espectador el alma o el inconsciente del personaje: de aquí, su dimensión épica y lírica, y su capacidad para convertirse en un fragmento escogido separable de la obra y dotado de un valor autónomo (véase el soliloquio de *Hamlet* sobre la existencia).⁸²⁵

Por nombrar algún ejemplo, en la primera fase de la primera parte, madre e hija mantienen un diálogo «desencajado»: «Me llamo Ana. No importa el apellido. Tampoco importa el nombre. Es una forma de identificarse. Al final siempre me quedo con las caras y nunca me quedo con los nombres», pronuncia Ana-Hija, por un lado; por otro, Ana-Madre dice: «Ana, cariño, dile que siempre le tendrás preparada una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo. Dile que será su plato favorito. Dile que te ofrecerás a quitarle los zapatos... cariño le quitarás los zapatos y le prepararás una comida deliciosa... su favorita...» (p. 473). La primera dirige su discurso a un interlocutor que permanece mudo y que lo conocemos cuando el personaje lo nombra, se trata de su abuela: «Yo no soy como mi madre, abuela. Ni como tú tampoco. Yo no quiero ser como mi madre. Ni como tú, abuela» (p. 474). Y al mismo tiempo reflexiona sobre su existencia. La otra dirige su discurso a su hija, aunque esta no interactúe con ella en ningún momento; además de desvelarnos su pensamiento. Otra muestra sería la escena ya comentada de la visita de la señora de las enciclopedias, en esta

⁸²³ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 298.

⁸²⁴ *Ibíd.*, p. 297.

⁸²⁵ Pavis, *Diccionario de teatro*, op. cit., p. 430.

ocasión, el personaje de la Madre dirige el discurso a sí misma; la Hija, en cambio, trata de conversar con su madre pero no es hasta el final que lo consigue:

HIJA.— Sé que no te gusta tan dulce. ¿Te preparo otro? No me importa. MADRE.— Le digo que se quedé un rato más. Noto cómo mi sangre corre a toda velocidad. Le digo que por favor no se vaya. Como todos los días se lo pido por favor.

HIJA.— ¿Mamá?

MADRE.— Le digo que se quede. Que no se vaya. Que se quede un rato más. La mujer está parada frente a mí. Me mira. Cierro los ojos y siento la boca de la mujer en mi boca. Como cada día siento la boca de la mujer en mi boca. Cada día. Todos los días.

HIJA.— Te estoy hablando. ¿Quieres que te prepare otro café? ¿Estás bien mamá? ¿Te encuentras bien?

MADRE.— No te preocupes. Tranquila. Está bien así (p. 478).

4.6.1.3. *Las voces de Penélope*

Contrariamente a este diálogo «desencajado» se sitúan ciertas obras que tratan de «diseminar al sujeto parlante en una pluralidad de voces»: lo que Jean-Pierre Sarrazac llama el polílogo.⁸²⁶ Escribe Pavis: «El texto transcurre como en las olas sucesivas, el ritmo, global, es de una orquesta de cámara. La disposición de estas voces genera sentido, obliga al auditor o al lector a construir progresivamente la experiencia dramática».⁸²⁷ Es el caso de *Las voces de Penélope*, donde la pluralidad de las voces se indica en el mismo título, como bien sabemos, presentando las voces de Penélope extendidas en las tres protagonistas: Penélope, La amiga de Penélope y La mujer que espera:

Al escoger voces de mujeres sacadas de diferentes épocas (la Antigüedad y el período contemporáneo de la escritura) y de varios medios socioculturales [...], la dramaturga demuestra la unicidad de la cuestión de la dependencia afectiva y social a la que están sometidas, y se someten, las mujeres.⁸²⁸

Podemos comprobar lo que señala Garnier en las primeras escenas. Primero, Penélope habla al telar, dándole la espalda a los espectadores: «Vete antes de que me arrepienta. Antes de que pronuncie, un "quédate". Antes de que quiera volver a mirarte y no te encuentre» (p. 4). Después, llega el turno de La mujer que espera, «rodeada de un ejército de zapatos», que

⁸²⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981, p. 134, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 266.

⁸²⁷ Patrice Pavis, *La miss en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin, 2007, p. 52. La frase se aplica en particular a *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia], de Jean-Luc Lagarce, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit. p. 267.

⁸²⁸ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 267.

confiesa: «Había supuesto mil quinientas trece formas de despedida. (Pausa.) La real fue la mil quinientos catorce. Se fue» (p. 4). Sale de escena y aparece, la última voz, La amiga de Penélope, en la escena titulada, no sinsentido, «Todas somos iguales». «Habla con la mejilla pegada al hombro y la mano en la oreja» (p. 5) y tras enorgullecerse de su independencia sentimental, termina descubriéndose cuando corre a las peticiones de su amado:

Bueno. Lo dicho, que se me hace tarde. (Pausa.) No. No, es Carlos. (Pausa.) Es que lleva unos días pachucho y voy a hacerle la cena. (Pausa.) Es que le ha subido el colesterol y está siguiendo una dicta blanda. Nada grave. (Pausa.) Pero ya sabes cómo son; que si hazme un arrozito, que si estoy muy cansado, que si pásate por casa y cenamos juntos... (p. 6).

Muestras suficientes para darnos cuenta de que la dramaturga a través de sus tres protagonistas averigua «de qué manera se puede distribuir la palabra de forma diferente según sea el origen de los personajes».⁸²⁹ Así, Pascual consigue transformar la obra en un «locutorio», nos dice Garnier: «-por tomar prestada la imagen de Jean-Pierre Sarrazac- de aquellas mujeres encerradas en los estrechos límites de una libertad y de una palabra socialmente ahogadas».⁸³⁰ En este locutorio teatral el personaje «en su soliloquio, no deja de multiplicarse, de traspasar los límites de su individualidad y de recobrar una sociabilidad que la realidad, obstinadamente, le niega».⁸³¹ La elección del polílogo les brinda la oportunidad, a esos seres excluidos, un lenguaje dramático a través del que se liberan de su destino trágico de "Penélope". Es así, señala acertadamente Garnier: «Al concluir este reparto de las voces, invirtiendo el dato inicial -y con el papel mítico que le es atribuido-, el personaje de Penélope acaba por desarrollar «la inquietud por ser yo, no la espera de otro» (p. 92).

Por otra parte, no podemos dejar de incluir en este estudio de las voces, las voces externas que pueblan a lo largo de todas las escenas *Las voces de Penélope*. Nos referimos al abanico musical que presenta la pieza y que no hace más que reforzar la idea de cada momento. La mayoría, cierto es, aparecen en las escenas en las que aparece el personaje de La mujer que espera.

La primera canción es la de *Cómo fue*, de Benny Moré. Se escucha en la escena segunda, mientras La mujer que espera «rodeada de un ejército de zapatos, botas, sandalias y

⁸²⁹ Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, op. cit., p. 51.

⁸³⁰ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 268.

⁸³¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 134. Aclara Garnier: «La noción "locutorio" proviene del conocido texto de Pierre Rivière, un patricida famoso de principios del siglo XIX, que escribió sus memorias en la cárcel, y del que Michel Foucault dedicó a la confesión de este asesino: *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé*». *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 268.

zapatillas desparejados. Va ordenando los pares, buscando la pareja de cada uno», como si de una pista de baile se tratase. Al ritmo del son cubano dice la canción: «Cómo fue no sé decirte, cómo fue no sé explicarme qué pasó pero de ti me enamoré». Se pregunta si fue su luz, su risa, sus ojos, su boca, sus manos o su voz o «a lo mejor la impaciencia de tanto esperar [s]u llegada», acorde a los sentimientos y pensamientos del personaje que reconoce que «a veces su sombra [l]e acompaña cuando bail[a]» (p. 4). Poco después, al final de la escena, suena Armando Manzanero y su conocida canción *Somos novios*, que curiosamente fue traducida al inglés con el título *It's impossible*. En escena, La mujer que espera «baila sola, colocando los brazos y la mirada en un compañero imaginario» (p. 5), acentuando el patetismo de su estado desolado y de imposibilidad de independencia. De nuevo aparece Benny Moré con *Encantada de la vida*: «De saber que no me quieres, ...y que no puedo llorar» dice la canción, dando pie a una conversación que mantienen La mujer que espera y La amiga de Penélope donde se las ingenian para distraer al desamor. Estamos en la cuarta escena, titulada precisamente «Consejos doy». Y llega el turno de Michel Camilo, en la siguiente escena, se escucha su *Caribe intro*, en escena La mujer que espera viste con «una gabardina blanca, zapatos de alto tacón del mismo color, guantes antelina y unas gafas negras. Toma un enorme bolso que lleva del brazo. Tras su sombra se proyectan imágenes de perfumes envolventes, sofisticados vestidos de noche, zapatos de tacón de aguja y productos de cosmética de lujo» (p. 8), es el momento de las compras, una de las muchas distracciones que se le ocurre a La amiga para vencer la pena. Y al sofisticado piano de Camilo le sigue el mambo de Tito Puente. Cabe decir que la palabra *mambo* proviene de la religión vodú, es de origen africano y significa conversar con los dioses, oportunamente. Estamos en la escena sexta, en ella sale La mujer que espera, que «descalza, deposita con desgana las gafas y los zapatos de tacón en las pequeñas mesas de hierro. La gabardina cae al suelo entre los restos del naufragio. Se recoge el pelo en moños y tranzados que se rebelan inmediatamente» (p. 10). Y la alegría y el frescor del mambo desaparece con la oscuridad del personaje: «Sobre mi rostro ojeras que me regaló la noche; el brillo en los ojos del sueño helado; los labios partidos de no besar, o de hacerlo para conjurar tu recuerdo. No sé» (p. 10), nos confiesa y la música paulatinamente desaparece. En la escena octava escuchamos una nueva canción, *Libertango*, de Astor Piazzola, en ese «sábado de ausencia» como lo bautiza La mujer que espera, en que decide darle la espalda al mundo y encerrarse en casa viendo «una de esas películas en las que Cary Grant sonrío a Doris Day. De esas en las que todo sale bien» (p. 13). Al pensamiento triste, tal y como definió Enrique Santos Discépolo a la danza y a la música del Río de la Plata, le sigue una desgarrada ranchera titulada *Mala bestia*, de Miguel Comamala

que abre la escena titulada «Y beber, beber, beber...», como era de esperar. En escena se encuentran La mujer que espera intentando apartar a su amiga de la bebida y La amiga de Penélope dispuesta a beberse todo lo que pueda para «estar fatal. Hasta el final de [su]s días» (p. 19). La siguiente escena se inicia con un «sonido descomunal de portazo. Se escucha una canción de despecho, *La Truhana* [error: *La Tirana*], de La Lupe. Aparece La amiga de Penélope desahogándose tras el abandono y el engaño de su pareja, Carlos, y pronunciando sensualmente: «Porque soy una mujer... Que si no...» (p. 22), como si versionara a la cantante cubana. La última canción que se escucha la encontramos en la escena diecisiete, que lleva por título «Lluvia de amor». La acotación nos indica que «se escucha una canción de Esclarecidos que se diluye en silencio y grillos. Puede ser *No hay nada como tú*: «No hay nada como tú probablemente nada como tú. Si te quieres ir adelante, vete si te quieres ir. Yo no sé qué haré me vendaré el corazón». En escena, La mujer que espera, «con una regadera de metal. A sus espaldas, proyección gigante de una maceta de albahaca» (p. 29). Como si tratase de la protagonista de la novela V y VI del *Decameron*, Lisabetta, que guardaba la cabeza de su amado muerto en una maceta de albahaca y la regaba con sus lágrimas, hasta que un día le privaron de ella y murió de dolor. La mujer que espera inicia su monólogo informándonos de la ausencia de su amado: «Vuelve a irse, ¿sabes? Y otra vez me pide que me quede aquí, quieta. Mirando. Como los mosquitos que revolotean junto a la luz de la farola y no se van nunca» (p. 29). Y esa nueva ausencia la conduce a un profundo dolor y este a su muerte; una muerte, que como bien dice, supone su liberación. A continuación, la acotación indica: «La tormenta se acerca. La mujer que espera deja caer la regadera una larga estela de tierra azul» (pp. 29 y 30). La carga simbólica habla por sí sola de lo que está ocurriendo, el personaje ha dejado de ser La mujer que espera para convertirse en La mujer que esperó que aparecerá en la escena titulada «Lejos», pronunciando su liberación: «Le dejé ir acompañado por sus quejas. Puede que alguien le esperara, dispuesto a abrazar aquel caudal de reproches como la luz que yo había conocido unos años antes» (p. 32). Ahora sí, inició su camino sola, en libertad.

Un camino repetido por las otras "Penélope" que nos lo explicarán en la última escena, *Muchos años después... mi verdadera historia*. La primera en aparecer es Penélope, «habla pausadamente, como acunada por el tiempo» (p. 34) y nos confiesa: «Aprendí a mirar mi sombra paseando por la orilla con una tristeza que construye futuro. Esa tristeza dio paso a la serenidad. Y la serenidad a la calma. Y la calma a la inquietud por ser yo, no la espera de otro. Me esperé a mí misma. Esta es mi verdadera historia» (pp. 34 y 35). A continuación, Penélope invita a La amiga de Penélope. Tengamos presente la tercera acepción que presenta

la palabra invitar (del latín *invitare*): «Incitar, estimular a alguien a algo».⁸³² Y eso es precisamente lo que Penélope hace con su amiga, como si de un efecto dominó se tratara. La amiga «sonríe y enciende lentamente un cigarrillo» (p. 35) y nos cuenta: «Ahora estoy aprendiendo a vivir con mis «no sé», con todas las dudas que se me pegaron a la piel en las sucesivas crisis. O a reconciliarme un poquito con ellos. (Sonriendo.)» (p. 36). La última invitada es La mujer que espera que comparte con su «Ulises», sus otras voces y con los espectadores lo siguiente:

Supongo que ahora entiendes mi silencio. Meses y meses sin palabras, sin cartas, sin llamadas. Pero sólo lo supongo, Ulises. Llega un día en que las huellas de lo que ocurrió se hacen borrosas. Qué más da. Ha pasado tanto tiempo desde entonces... Ahora te guardo bien. Como una parte de mí misma. Como una parte de lo que fui. (Pausa.) Y de lo que soy (p. 37).

4.6.2. Silencios

En *Lo trágico en femenino*, Garnier observa como gran parte de la producción de las dramaturgas españolas contemporáneas además de apoyarse en el lenguaje verbal para expresarse, se aprovechan de imágenes grabadas y proyectadas directa o indirectamente (*Memoria*, de Yolanda Pallín), o incluso, imágenes de textos (*Pared*, de Itziar Pascual), canciones (*Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales), diversas grabaciones, en particular las de contestadores telefónicos (*Libración*, de Lluïsa Cunillé), música clásica (*Les nenes mortes no creixen*, de Beth Escudé), ruidos de avión, de tren, de sirenas (*Passatge Gutenberg*, de Lluïsa Cunillé), entre muchas otras expresiones. Y, añade, en grandes ocasiones, en silencios.

Puesto que el silencio es la ausencia del ruido, es necesario recordar que la voz de las mujeres ha estado silenciada durante siglos en la sociedad androcéntrica. En un interesante estudio que pretende analizar el tema de la mirada en las novelas magrebíes, la profesora Marta Segarra señala como la mirada en la cultura islámica tradicional está cargada de connotaciones, por una parte, la mujer debe protegerse de la mirada masculina; por otra, tiene totalmente prohibido mirar francamente; y, por último, debe ocultarse para mirar el mundo exterior, cuyo acceso le está vedado:

[...] la mujer islámica se inscribe en una sociedad donde el individuo, y en particular el de sexo femenino, existe «para los demás», «siempre ante la vista de los demás» (incluso

⁸³² Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia*, op. cit.

cuando tiene que ocultarse de ella), sintiendo la «omnipotencia de la opinión». Esto hace de ellas unos «seres-mirada», según la expresión de Sartre. Pero la mujer constituye sobre todo el objeto pasivo de la observación, puesto que sólo los hombres tienen derecho a ésta; una de las reivindicaciones femeninas será, pues, de poder «mirar afuera».⁸³³

Y esa reivindicación de la mirada hacia afuera es, a la vez, la reivindicación de la voz, ya que el silencio impuesto, del mismo modo que la mirada oculta, no deja de ser una metáfora del velo impuesto, que no es otra cosa que la ocultación de un cuerpo silenciado. Mirar y hablar como actos transgresores, como actos nuevos, durante siglos restringidos para ellas:

Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada a la palabra oral, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público -diría incluso que el mero hecho de abrir la boca- es una temeridad, una transgresión. Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino. Hablar, lanzar signos hacia un escenario, hacer uso de la retórica adecuada: culturalmente nosotras no estamos acostumbradas a eso.⁸³⁴

A través de mitos y leyendas de la antigüedad sabemos que en el origen de nuestra civilización occidental, las mujeres tuvieron un papel preponderante tanto en la vida pública como social. Las primeras civilizaciones adoraban a la diosa madre como creadora de vida, numerosas son las estatuas que dan muestra de la importancia de la mujer en aquella época. Sin embargo, a esta devoción hacia la figura materna se impuso una cultura patriarcal y monoteísta,⁸³⁵ que negó la palabra a la mujer y que la desterró en el silencio.

Hablar de silencio es hablar del teatro lorquiano, obligatoriamente, y en especial de *La casa de Bernarda Alba*. En la última pieza teatral del poeta encontramos una acotación que nos avisa que «un gran silencio umbroso se extiende por la escena» (p. 138), el mismo que

⁸³³ Marta Segarra, «La mujer mirona», en *Amor e identidad, Mujer y Literatura*, Barcelona, 1996, p. 232.

⁸³⁴ Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit. p. 55.

⁸³⁵ Así no lo explican en *El cuerpo silenciado*:

Según Robert Graves, el reinado de las diosas en Europa se mantuvo hasta que invasiones de pueblos semitas y pastores nómadas patriarcales procedentes del Asia Central sobre Creta destruyeron esta civilización. A partir de este momento, comenzó un proceso de demonización de las diosas convirtiéndolas en monstruos y titanes, con la intención de borrarlas definitivamente del imaginario popular, en donde estaban profundamente arraigadas. Las tribus invasoras llegadas al Mediterráneo, los aqueos, origen de las primeras tribus griegas, adoraban principalmente a un dios masculino, Zeus, el dios del trueno. ¿Quién no recuerda la feroz lucha a muerte, expresada magníficamente en tantos frisos de templos griegos, de Heracles, Teseo u otros héroes contra titanes y gigantes monstruosos? Se trata de una representación artística de la implantación de un nuevo orden social, una ideología, un saber, sobre la cultura vencida.

Sara Berbel Sánchez y María Teresa Pi-Sunyer Peyrí, *El cuerpo silenciado*, op. cit., p. 25.

reinará en el tercer acto. Son llamativos los adjetivos que el poeta decide y repite para describir y acentuar la presencia del silencio que viste los dos actos. Como también que ambos sean interrumpidos, por el ruido de las campanas, en el primer acto y por «el ruido de platos y cubiertos» (p. 241), en el segundo. Como si de una anticipación se tratara, pues tengamos presente que la pieza termina con el grito de Adela, seguida de su muerte. O, en otras palabras, el silencio impuesto por Bernarda, es interrumpido por el ruido de Adela; que es lo mismo que decir, por la sublevación del personaje.

Conforme avanza la obra vemos que la autoridad de Bernarda se va debilitando, de igual modo que su silencio impuesto. La primera en rebelarse es María Josefa: «se oyen unas voces y entra en escena MARÍA JOSEFA, la madre de BERNARDA, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho» (p. 186), pronunciando: «No, no callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón» (p. 187). Explica Antonia Carmona: «Este espectáculo de la feminidad ansiosa y expectante ante lo masculino es algo más (y algo menos) que el amor: no es tampoco, a pesar de su exasperación, lujuria o patología a secas: es, según la mentalidad a la que lo remitimos, afán de salvación».⁸³⁶ Y Poncia se suma a las palabras de Carmona: «Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre» (p. 262).

4.6.2.1. *Atra bilis*

Irremediablemente, también, en el mundo claustrofóbico de *Atra bilis* impera un silencio impuesto desde el primer momento. Entre palabras y acciones se intercalan los silencios llamativos que escénicamente consiguen espacios incómodos entre los personajes y el espectador. Cuatro silencios aparecen en tan sólo las dos primeras páginas: «(Silencio. Las mujeres pierden los ojos en la nada)»; «(Silencio. Runrún de la mecedora de la nena)»; «(Silencio. Runrún de la mecedora)»; «(Silencio. Runrún)» (pp. 168 y 169). Y ante el grito de denuncia de Aurori por la muerte de su hijo, Nazaria, ordena, como si fuera Bernarda:

Cerrar todos los postigos. Atrancar esa puerta, que mañana vamos a ser la comidilla. Y silencio. De esto ni una palabra a nadie. ¿Se me entiende o hablo más claro? ¡Nadie diga nada! ¡Chitón y punto en la boca! Vamos a ser la comidilla, la comidilla vamos a ser, la comidilla... (Ulpiana busca entre las ropas de la nena, que se deja hacer. Encuentra la llave, cierra la puerta y se la guarda en un bolsillo. Daría cierra los postigos) (p. 223).

⁸³⁶Carmona, «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», en *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, op. cit., p. 332.

El silencio es constante, a modo de estribillo dramático, en toda la obra, bien presente en boca de Nazaria, o bien en las acotaciones. Y ayudan a enfatizar ese ambiente de abandono que parece que persigue a las mujeres de *Atra bilis*. Así nos lo explica Laila, a propósito del motor de la obra: «Estas mujeres tienen un imaginario muy interesante aunque su vida, en muchos casos, gira en atmósferas represivas llenas de muerte».⁸³⁷

No queremos concluir este apartado sin poner atención a las siguientes palabras que pronuncia Ulpiana tras rebelarse contra las hermanas: «A callar, que ahora mando yo» (p. 232). Para demostrar una vez más que la fuerza es señal de palabra y derecho de negarla. Siempre el poderoso, el opresor tiene ese privilegio y el oprimido, privado de ella, se le silencia. Pero su silencio no está vacío, como veíamos en *Como si fuera esta noche*.

Silencios, pues, llenos de significado como así muestra también el texto de Morales, donde la denuncia de los maltratos de Mercedes es invisible en el escenario pero, sin embargo, es escuchada por el público. La violencia que sufre viene acompañada de miedo; el miedo, de parálisis y este de silencio, puesto que destruye la palabra o lo que es lo mismo, su defensa, siguiendo la teoría de Walker (1984)⁸³⁸ acerca del síndrome de la mujer maltratada. La obra de Morales, como muchas otras compañeras que se ocupan de esta problemática social, viene a denunciar, más allá de la violencia contra las mujeres, que pese a los cambios jurídicos, la sociedad no consigue cambiar los valores aprendidos. El maltrato contra las mujeres sigue siendo asunto privado y es por esta razón que las víctimas son incapaces de verbalizar su maltrato ya que siguen siendo invisibles, es decir, silenciadas.

4.7. La repetición

4.7.1. El nombre

Patricia O' Connor en *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español* señala la elección por personajes «mayormente femeninos», identificados a menudo genéricamente «como, por ejemplo, Niña, Mujer, Denunciante, sugiriendo así su representación de un grupo»,⁸³⁹ como uno de los rasgos más distintivos de las autoras del siglo XXI en comparación con las del XX. Observación que encontramos claramente en la

⁸³⁷ De Francisco, «Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*. Risas de velatorio», *op. cit.*

⁸³⁸ Lenore E. A. Walker, *El síndrome de la mujer maltratada*, Biblioteca de Psicología de la mujer, 1984. [<http://www.edesclee.com/pdfs/9788433026095.pdf>], consulta: 06/08/14.

⁸³⁹ O' Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, *op. cit.*, p. 30.

primera parte de la obra de Pilar Campos, cuyos personajes son identificados genéricamente (Abuela, Madre e Hija); o bien, en la de Gracia Morales (Mujer 1 y Mujer 2).

También, los nombres de pila son bastantes utilizados entre los personajes de las piezas dramáticas de las dramaturgas españolas contemporáneas, apunta Garnier, «pero, como tales, no fijan una identidad única, relacionada con una historia familiar, con un linaje, posicionada en una cronología lineal». ⁸⁴⁰ Según la profesora, el nombre «da la ilusión de un núcleo identitario pero sólo propone un revestimiento vaporoso», ⁸⁴¹ cobrando un valor simbólico al hacer una interpretación global de la obra. Aurora (iluminada) y Ulpiana (astuta) en *Atra bilis* o Mercedes (piadosa) y Clara (pura e iluminada) en *Como si fuera esta noche*, son algunos de los ejemplos de nuestros textos.

4.7.1.1. Selección natural

Entre los nombres ordinarios más utilizados por las dramaturgas, el de «Ana» está presente de manera notable en muchas de las piezas dramáticas de autoría femenina, tal y como nos informa Garnier que señala, a su vez, la carga antonomástica del nombre:

[C]uando se utiliza un nombre de pila, que parece identificar individualmente a una mujer, destacarla del colectivo genérico al que las demás mujeres parecen condenadas a pertenecer, se trata de «Ana», un nombre cuyo simbolismo aniquila toda veleidad de singularización. Primero porque este nombre posee un valor antonomástico evidente. Siendo «Ana», en la mitología católica, el nombre de la madre de la Virgen, les confiere aquí a los personajes dramáticos de mujeres una dimensión ejemplar de madre. De madre primera, de madre absoluta. Aquella a partir de la que todo puede nacer, vivir, edificarse. El punto de partida de toda vida, de todas las posibilidades. En este sentido, optar por este nombre coloca a las mujeres (fundidas en esta madre intrínseca) en posición casi «Ana-fórica» en las frases de la vida por escribir, y las inscribe en la perspectiva optimista de una filosofía del devenir. Ahí, toda mujer puede hacerse cargo de su destino. ⁸⁴²

No obstante, como todo símbolo, también el nombre carga con un significado opuesto, siendo inmovilidad y encerramiento, así como nos informa la investigadora:

Al griego «ανα» corresponden, entre otros, los sentidos subir, retroceder, volver a empezar, deshacer... a través de los cuales se revela la naturaleza reversible de un proceso del que se supondría que es lineal: el de la maduración, que va desde la

⁸⁴⁰ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 188.

⁸⁴¹ *Ídem*.

⁸⁴² Emmanuelle Garnier, «La tragique co-naissance de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine», *Théâtres du monde. Féminisme et féminité: le théâtre au féminin*, 16, (2008), p. 212, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 189.

maternidad hasta la madurez. A través de un tratamiento del tiempo bastante sofisticado, se sugiere un movimiento circular cuya reiteración se acerca al estatismo e, *in fine*, al absurdo.⁸⁴³

Según Campos Gallego: «Hay nombres que parece que se tiene la sensación que no envejecen. En el inconsciente colectivo permanecen como supervivientes al paso del tiempo. Son los llamados "nombres sin edad" pero con identidad. Son nombres donde lo permanente y la finitud se mezclan de manera extraña. Son nombres que implican vida... pero por la misma razón, implican muerte...».⁸⁴⁴ Quizás por estas razones expuestas, por parte de Garnier y de la autora, Ana es el nombre que se decide para las protagonistas de la primera parte de *Selección natural: Ana-Hija, Ana-Madre y Ana-Abuela*, «una parábola en la que se produce la misma fusión identitaria de varias generaciones de mujeres en el mismo nombre de pila cargado de significaciones».⁸⁴⁵

⁸⁴³ *Ibíd.*, pp. 189 y 190.

⁸⁴⁴ Campos Gallego, «Entrevista ...», *op. cit.*, p. 494. Ana también es el nombre del personaje, desdoblado en Mujer mayor y Mujer joven, de la obra *En el tren*, de Mercé Sarrias. Al subir al compartimento de la Mujer mayor, no sabe que se está encontrando consigo misma veinte años después; la otra, en cambio, sí, del mismo modo que sabe todo lo que le ocurrirá a la joven. A partir de una conversación iniciada por la joven, en la que se tratará el tema del aborto, «la dimensión de la procreación-generación (en su percepción femenina) guiará la recepción de la misma». «La relación Ana joven/Ana mayor se construye, pues, sobre dos bases: la de la dialéctica azar/voluntad en la construcción identitaria en este sentido la metáfora de los viajes es explícita) y la del sentido de la filiación en un contexto matrilineal». Entrometiéndose en el encuentro totalmente azaroso que acaba de vivir la joven con un chico en el tren, la Mujer mayor intenta hacerle entender que este no debe privarla de escoger su propia vida conscientemente, para ello utilizará su biografía:

MUJER MAYOR: Tenía dieciocho año cuando le conocí... era un trayecto corto... sólo dos horas y si fuera hoy serían diez minutos... fue pura casualidad. (Recalca subiendo un poco la voz) mis dos hijas siempre dicen que no pudo ser casualidad...

MUJER JOVEN: (Deja de ordenar el bolso) ¿Dos hijas?

MUJER MAYOR: Dos hijas (Pausa) a nadie le gusta haber nacido fruto del azar... está claro... todo el mundo preferiría ser hijo de un matrimonio que se supiera desde hacía mucho tiempo... por tener la cosa asegurada... para saber que su existencia estaba asegurada... mis padres se conocieron en una verbena de una fiesta mayor... esto es más seguro... porque las fiestas mayores siempre se hacen el mismo día y se celebran cada año... aunque si hubiera llovido... quizá mi padre no hubiera dado el primer paso aquel verano y alguien se hubiera adelantado el otoño siguiente...

MUJER JOVEN: Perdone, pero usted antes ha dicho que tenía cinco hijos...

MUJER MAYOR: ¿Sí?

MUJER JOVEN: Estoy segura... ha dicho que tenía cinco hijos...

MUJER MAYOR: Lo veo prácticamente imposible... Maribel y Ana... recuerdo haberle dicho perfectamente sus nombres... se llaman igual que mi madre y mi suegra... No sé de donde habrán salido los otros...

La repetición de nombres en la familia hace constatar la anulación de unas vidas determinadas por el azar, pero, a su vez, la posibilidad de cambio, obligando al personaje a escoger su propia vida. De este modo, se cierra la obra con un mandato de la Mujer mayor dirigido a la joven: «Cógelo», refiriéndose a otro tren que entra en la estación. Garnier, *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, pp. 190 y 191.

⁸⁴⁵ *Ibíd.*, p. 192.

Me llamo Ana. Y sí importa mi nombre. Claro que importa. Importa mi nombre porque me llamo como mi madre. Importa mi nombre porque me llamo como mi abuela. Importa mi nombre. Importa mi nombre porque yo no soy como mi madre. ¿Me oyes? Porque yo no soy como tú. [...] Yo no soy como mi madre, abuela. Ni como tú tampoco. Yo no quiero ser como mi madre. Ni como tú, abuela. Pero no. El mismo nombre. El mismo nombre no es igual a la misma vida. El mismo nombre no es igual a la misma vida. El mismo nombre no es igual a la misma cara. Tampoco es igual a la misma cara. Tampoco es igual. Tampoco. [...] Yo no quiero ser como tú. Aunque me llame igual que tú. Igual que mi madre. Aunque seamos mujeres. Aunque tengamos la misma sangre. La misma sangre. La misma carne. Y la misma enfermedad. Aunque tengamos la misma enfermedad mortal. La misma enfermedad incurable. Aunque lo tengamos todo igual, yo seré distinta.— porque yo no soy como vosotras. Yo no quiero ser como tú. Yo no quiero. No quiero (p. 473).

La negación repetida obsesivamente a modo de «martilleo» tiene un efecto contrario a lo esperado por parte del personaje Hija, según Garnier, funciona «como si fuera una energía invertida vanamente, a imagen de la vida misma, trágicamente repetida, cíclica, inútil».⁸⁴⁶ De ahí que Ana-Hija abra la pieza mostrando la indiferencia total hacia su identidad: «Me llamo Ana. No importa el apellido. Tampoco importa el nombre. Es una forma de identificarse». Tras presentar y rechazar, acto seguido, su identidad nominal, el personaje invita al lector/espectador a recordar su cara, «esta es mi cara», para después pedirles: «Intenten olvidarla», consiguiendo, así, que entremos dentro del personaje («Todo está en la cabeza») (p. 171), «y luego a enfocar la relación contenedor/contenido, único garante de una identidad verdadera ("Todo está aquí")».⁸⁴⁷ El estudio de la profesora Isabelle Reck, apoyado en los trabajos del psicoanalista Joyce McDougall, pone de relieve la problemática de la construcción identitaria imposible que propone el personaje:

Plante[ando] la doble problemática central de la obra, la de la identidad y la del proceso de identificación por la que se construye el «yo», procesos paralizados por la repudiación incestuosa -en este contexto auto-suficiente y fusional femenino- del mito edípico «con su fundamento universal que da como ineluctable la diferencia de los sexos y su significación, y como inmutables los interdictos que tocan a la diferencia de las generaciones».⁸⁴⁸

Volviendo a Ana-Hija, poco después de su reiterada y obsesiva negación de pertenecer, esta termina reconociendo su imposibilidad: «Si pudiera borraría mi vida [...] Si pudiera borraría la cara de los hombres y las mujeres que han pasado por mi vida. Si pudiera borraría la cara de mi madre. Si pudiera borraría la cara de mi abuela» (p. 473). Pero a pesar

⁸⁴⁶ *Ibíd.*, p. 194

⁸⁴⁷ *Ibíd.*, p. 192.

⁸⁴⁸ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

de intentar por todos los medios separarse de su destino, de esa enfermedad que la une a sus ascendientes, está unida inevitablemente a ella, así como su abuela le advierte desde el principio: «Cuando nazca esa niña todo esto tendrá un sentido. Un nacimiento... Una muerte... No hay mayor felicidad... Así es la vida... Así es nuestra vida, así es nuestra familia. Y yo podré morir tranquila. Por fin» (p. 476). Sin embargo, la nieta parece no escucharla, es como si se hubiera propuesto ir en contra de la naturaleza, a pesar de los avisos, a pesar de la realidad:

HIJA.— Es difícil elegir un buen nombre. Un nombre único. Un nombre que no tenga nadie.

ABUELA.— Por fin voy a descansar.

MADRE.— Hay mujeres que no deberían ser madres. Que nunca deberían ser madres. Yo, por ejemplo.

ABUELA.— Y hay mujeres que no deberían tener boca.

MADRE.— Mujeres que conciben mujeres. Ni siquiera mujeres. Enfermas. Que sufren por ser mujeres y mueren por ser mujeres.

ABUELA.— (A la nieta.) Tú no vas a ser una excepción.

HIJA.— Daré a luz un varón. Un varón. Y se llamará... y se llamará...

ABUELA.— Tú tendrás a tu hija. Como tu madre te tuvo a ti. Como yo la tuve a ella. Como debe ser.

HIJA.— Ya no habrá más Anas en esta familia. Nunca nadie más se llamará Ana (p. 476).

Ana-Hija, como sabemos, está embarazada y, justo como le han avisado su madre y su abuela, sufre la misma enfermedad que ellas, la de tener únicamente hijas. Hecho que desde el inicio de la obra se lo van recordando: «Mujeres que conciben mujeres. Ni siquiera mujeres. Enfermas. Que sufren por ser mujeres y mueren por ser mujeres» (p. 476). Como observa Garnier, mientras la Abuela ve en esta «fatalidad un signo de la naturaleza», la Madre «se subleva contra esta fatalidad y aconseja primero a su hija que le diga a su marido que no quiere tener hijos».⁸⁴⁹ Y en oposición a las dos, se encuentra Ana-Hija, que no piensa renunciar a su maternidad, como le aconseja (exige) su Madre pero que tampoco piensa cederle la razón a su Abuela o lo que es lo mismo, a su destino familiar. Desafiando a la naturaleza cíclica, Ana-Hija niega la existencia femenina de su criatura, abortando, y, sobre todo, niega la tradición onomástica que mantiene su familia. Cree poner fin, de esta forma, a todo un linaje de identidades vacías, nombradas con el mismo nombre, «Ana», que le hacen sombra y no le dejan construir su propia identidad. Y, por si fuera poco, le recuerdan cómo de lejos está de lograr su independencia.

⁸⁴⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 193.

4.7.1.2. *Atra bilis*

De los textos de nuestro estudio es el *Atra bilis* el que trabaja con más profundidad el papel del nombre de los personajes. Y es preciso detenerse en cada personaje y su presentación para ver con mayor facilidad el eco nítido de los personajes de *La casa de Bernarda Alba*. El primer personaje que se nos presenta es Nazaria, la pudiente de la casa. Esta parece que comparte todas las características del personaje de Bernarda, es excesiva, mandona, faltona, déspota, mentirosa, manipuladora, abusiva y sólo vive por su reputación y la de su casa; esa es su única misión, como la protagonista lorquiana. Además, acaba de quedarse viuda, lleva una muleta «que a veces empuña como un mandoble», «es rígida, mal encarada y severa. Toda ella rezuma autoridad vacuna» (p. 167). Y, al mismo tiempo, es la continuación del personaje de Angustias, puesto que, de haberse casado con Pepe el Romano, hubiera terminado convirtiéndose en un personaje autoritario, siguiendo el modelo de su madre. Después, llega el turno de Aurori que «sonríe, desdentada y bobamente». Parece una extensión del personaje de Adela y, en parte, de María Josefa, la madre de Bernarda. Como Adela es la pequeña de las hermanas, gusta del color verde, ha tenido relaciones con el difunto marido de su hermana y, también, se quedó en encinta de él. Con el personaje de María Josefa tiene en común la falta de cordura, sin embargo, son los únicos personajes verdaderamente lúcidos -de ahí el nombre (Aurora)-. Tanto Aurori como María Josefa, conscientes de lo que realmente ocurre entre esas paredes, saben que sólo desde el inconsciente podrán sobrevivir. O dicho de otro modo, su exclusión les permite su libertad.⁸⁵⁰ Si María Josefa se pasea con una oveja entre los brazos como si de un niño se tratase, Aurori acuna a un gato, más bien el esqueleto de un gato. Luego, se nos presenta a la hermana mayor: «Un poco más lejos, en una silla vulgar, la figura menuda y nerviosa de Daría. [...] Masca el aire y rumia bilis, mucha bilis» (pp. 167 y 168). Ya el adjetivo que escoge la autora para la silla delata al personaje. Desde el comienzo podemos percibir su conexión con el personaje de Martirio, igual que ella «est[á] harta de este pueblo, est[á] harta de este calor, de este mal cuerpo, de esta perra, de esta niña idiota...» (p. 207). Además, quiere al marido de su hermana, amante de Aurori, de ahí la bilis acumulada año tras año, pues la envidia que siente de Aurori -como Martirio siente de Adela- la concome: «Bien envidiosa que estás, que

⁸⁵⁰ Según nos advierte Rubia Barcia: «No hay personaje más libre de ataduras mentales y morales que el loco. En las letras españolas, acaso por tradición oriental, los locos son los portavoces por antonomasia de aquellas grandes verdades que la intuición entrevé con frecuencia, y la razón normalmente desconoce». José Rubia Barcia, «El realismo mágico de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 315.

la tonta lo pudo disfrutar y tú no» (p. 227), le dice Nazaria molestándola. Y el último personaje de la pieza de Ripoll aparece más adelante, se trata de la criada de la casa, Ulpiana. De ella se nos dice que es «inmensa, un poco monstruosa y siempre arrastra los pies». Tiene «la cara bermeja y picada de viruela. Las manos, enormes y encarnadas, huelen a lejía y a muchos trabajos» (p. 190). Información suficiente para deducir la clase social -inferior- a la que pertenece el personaje, la misma clase a la que pertenece la criada de Bernarda, Poncia. Ambas actúan con fidelidad, por la cuenta que les trae, sin embargo, están deseando que llegue el día de su venganza.

Vayamos a revisar los personajes de *La casa de Bernarda Alba* para alimentar estos reflejos. En el reparto aparecen únicamente personajes femeninos y los masculinos son nombrados pero ausentes en toda la obra, igual que en *Atra bilis*. Hay nombres propios y genéricos. Los propios, la mayoría habitantes de la casa, «ya vienen predestinados o configurados por el sentido etimológico, o adquirido de sus propios nombres. Y aquellos que carecen de nombre propio, por su funcionalidad».⁸⁵¹ Rubia Barcia nos informa del significado de algunos de los nombres, Bernarda de origen teutónico significa «con fuerza o empuje de oso»; Adela que tiene el mismo origen quiere decir «de naturaleza noble»; Poncia comparte el mismo nombre que Pilatos y tiene en común lavarse las manos como el personaje ante un conflicto. Magdalena se caracteriza por sus lloros, igual que el personaje bíblico.⁸⁵² Y añade Barcia: «No menor identificación hay entre el significado del nombre y la presencia y características de cada uno de los otros personajes».⁸⁵³ Angustias con treinta y nueve años y sin casarse; Amelia con veintisiete y llena de pesimismo; y, Martirio con veinticuatro, físicamente defectuosa y con un amor no correspondido, son algunos.⁸⁵⁴

⁸⁵¹ Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵² Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México, Uteha, 1956, en Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 306. Sin embargo, a pesar de estos apuntes: «Lo que importaría saber es qué sentido les daba el propio Lorca si, en efecto, tuvo en cuenta su posible significado». *The theatre of García Lorca*, Nueva York, Las Americas, 1936, p. 271, en Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵³ Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵⁴ Rubia Barcia también recoge en su estudio la siguiente información de gran interés para nuestro trabajo: «En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía "doña Bernarda", una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre las hijas solteras», le confesó Federico a Carlos Morla Lynch. *España con Federico García Lorca. Páginas de un diario íntimo*, 1928-1936, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 488 y 489. Y Jean-Louis Schonberg precisa que el personaje de Bernarda «En la vida real se llamaba Frasquita Alba y que el apelativo el Romano, de Pepe, alude al Soto de Roma existente en la Vega. Federico García Lorca, *L'homme-L'oeuvre*, París, Librairie Plon, 1956, pp. 314 y 315, en Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 302. No obstante, opina su propio hermano:

No vacilaría yo en decir que los elementos imaginados juegan aquí un papel tan importante como en cualquiera otra obra de mi hermano. Partiendo de un ambiente pueblerino, evocado desde el plano de la niñez y sometido ya a esa desrealización (en la que se precisa, concreta y crece el

Entre Bernarda, María Josefa e hijas habita el mismo sino; «todo es una terrible repetición» (p. 170) en estas familias, dice Martirio refiriéndose al caso de Adelaida e indirectamente a ellas. Junto con estos personajes principales, a diferencia de la obra de Ripoll, en *La casa de Bernarda Alba* aparece una importante lista de nombres secundarios y en ocasiones ausentes: Paca la Roseta, Don Arturo, Adelaida, Evaristo el Colín, Antonio María Benavides, Enrique Humanas, la Criada, Prudencia, la Mendiga, las mujeres, etcétera. Y diferenciado de todos los personajes anteriores, está el personaje de Pepe el Romano,⁸⁵⁵ que comparte con José Rosario Antúnez Valdivieso, el difunto de *Atra bilis*, el mismo protagonismo a pesar de su presencia invisible.

4.7.2. El cuento

4.7.2.1. *Selección natural*

Para Laila Ripoll *Atra bilis* es «un cuento sobre el poder y el deseo» y Angélica Liddell se sirve del personaje de una Narradora para explicarnos la historia espeluznante de *El matrimonio Palavrakis*, jugando con la estructura del cuento infantil. Pero de todas es la obra de Pilar Campos Gallego la que hace más evidente el uso de la ficción dentro de su ficción, utilizando una narración breve que relata una historia real, la historia de Ana-Hija y de su clan femenino. El cuento cumple la función de metaficción, esto es una ficción dentro de la propia ficción que es la pieza teatral.⁸⁵⁶ La primera que lo relata es el personaje de la

detalle, significativo o caprichoso, como en un sueño vívidamente recordado), se proyecta en la obra una trama enteramente inventada. Son reales, en su mayoría, los nombres de los personajes, alguna circunstancia menor [...]. El carácter y relación mutua de las hijas de Bernarda obedecen, sin embargo, no a datos de realidad, sino a exigencias del mecanismo de la trama creada. El personaje principal es excepción en esto: el nombre de Bernarda surge por una secreta eufonía con el carácter creado. Una matrona de pueblo, enérgica, insinuante, confinada su autoridad al círculo doméstico, se convertirá en el desmedido protagonista de la casa.

Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 376 y 377.

⁸⁵⁵ Acabamos con el personaje de el Romano «inspirado en un personaje vivo llamado Pepe de la Romilla, porque en él se da la noble naturaleza de personaje verosímil en términos vitales, en cuanto que no aparece nunca en la escena, y de personaje simbólico en tanto que presente en el recuerdo de los que viven en la escena». Fernando Vázquez Ocaña, *García Lorca*, México, Grijalbo, 1957, p. 357. Repite el dato recogido por Claude Couffon de labios de doña María, la prima de Lorca, en Rubia Barcia, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, p. 306.

⁸⁵⁶ «En un movimiento de mise en abyme de la narración del cuento maravilloso dentro del diálogo dramático», así lo considera Garnier. *Lo trágico en femenino*, *op. cit.*, p. 194. Y en el *Diccionario* de Pavis encontramos la siguiente definición:

En el lenguaje heráldico francés, el *abyme* (abismo) es el punto central del blasón. Por analogía, la *mise en abîme* (o *abyme*, término introducido por GIDE) es el procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica, literaria o teatral) un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales. [...] La *mise en abyme* se refiere a «todo espejo que refleja

Hija, se lo lee a su abuela a los pies de su cama, «en un juego de papeles invertido que confunde la línea generacional al afirmar su reversibilidad».⁸⁵⁷

Érase una vez tres mujeres. La abuela, su hija y su nieta. La abuela se llamaba Ana, la hija se llamaba Ana y a la nieta le pusieron el nombre de Ana. Eran tres mujeres unidas por la misma enfermedad. Una enfermedad innombrable. Incurable. Siempre mujeres. Pasara lo que pasara, invariablemente, siempre engendraban más mujeres. Sólo mujeres. Hicieran lo que hicieran. Pensaran lo que pensarán. ¿Duermes? Tres mujeres. Tres mujeres que siempre estaban juntas, pero apenas se conocían. Siempre una al lado de las otras, pero cuando se hablaban rara vez se miraban a los ojos. Y si sus miradas se cruzaban era por accidente. Un buen día, la nieta se quedó embarazada. Y dijo a su madre y a su abuela: pronto seré madre y será un niño, un hombre, y romperé esta maldición (p. 481).

Más adelante conocemos que es la abuela quién se los leía primero a la nieta cuando «era pequeña». Pero «cuando aprendi[ó] a leer [su] abuela dejó de leér[s]elos». Y es a través del cuento y de esa magia que desprende que podemos apreciar un mínimo de acercamiento entre nieta y abuela: «A mí no me gustaba leer cuentos. Mi abuela no sabía que esos cuentos me gustaban porque me los leía ella. Recuerdo el tono de su voz. Ahora soy yo la que leo a mi abuela. Le leo cuentos para que se duerma. Para que viva en mundos maravillosos». Mundos maravillosos dentro de un mundo totalmente inhabitado, destruido, el de su familia. Y continúa el personaje de Ana-Hija:

Mi abuela me decía que sobrevivimos gracias a los cuentos. Yo no la entendía. Que sobrevivimos gracias a los cuentos que nos imaginamos. Los cuentos que nos contamos los unos a los otros. Aprendí a leer y aprendí a mirar a través de las ilustraciones. Ésa siempre ha sido mi manera de leer las cosas. Y mi manera de contarlas (p. 479).

La historia del cuento no es nueva para ellas, la misma Ana-Abuela le pregunta a su nieta, cuando esta interrumpe el relato: «¿Cuántas veces me has contado esta historia?» y añade: «No me canso de escucharla...» (p. 481). Por supuesto que no se cansa de escucharla, pues se trata de su propia historia, la conoce a la perfección, del mismo modo que Ana-Hija, aunque se empeñe en modificar el desenlace:

HIJA.— Pero nunca me acuerdo cómo acaba. Es como si la contara por primera vez.
ABUELA.— Sí que te acuerdas. Te la sabes de memoria. Al final da a luz una niña.

el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o espaciosa» y «todo enclave que mantiene una relación de similitud con la obra que lo contiene» (DÄLLENBACH, 1977, p. 71 y 18).

Pavis, *Diccionario de teatro, op. cit.*, p. 295.

⁸⁵⁷ Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, p. 194.

HIJA.— Eso está aún por ver. Mañana te cuento el final.

En esa misma conversación, Ana-Abuela le habla de la aceptación de un destino, así como hizo ella y hará su madre, pues para ello han sido educadas. No hay otra forma sino la de aceptar: «Crees que puedes elegir tu propio rumbo, pero esto sólo te llevará al mismo resultado... al mismo destino... y en el momento previsto» (p. 481), le explica la abuela a su nieta. Parece que estemos escuchando a Bernarda y su ya mencionada frase: «Eso tiene ser mujer» (p. 157). Ese destino petrificado del que nos hemos ocupado en la parte temática resulta estar fijado en el mundo lorquiano por unas fuerzas fatales que conducen a sus personajes hacia la frustración pues son incapaces de revelarse contra él, quedando privadas de elegir. Esta visión pre-lógica y pre-intelectual del teatro lorquiano se proyecta constantemente en la pieza de Campos Gallego. Pero, en realidad, tanto las protagonistas de *La casa de Bernarda Alba* como las de *Selección natural* están sujetas a un destino no natural, decidido por una sociedad tradicional y represiva que limita el desarrollo de cada individuo según su sexo. Así como la Madre de *Bodas de sangre* se lo explica a su hijo: «Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana» (p. 95). Una sociedad que las atrapa cíclicamente.

4.7.3. El ciclo

La historia del cuento de Ana, de los personajes de nuestras dramaturgas y de la mujer, en general, repite un mismo tiempo, el cíclico. La mujer acostumbrada a habitar ese tiempo repetitivo, tanto social como biológicamente, ha aprendido a convivir con él. Muestras suficientes nos las ofrecen nuestras protagonistas, de algunas de ellas nos ocuparemos a continuación. Antes, entremos en materia, con las palabras del filósofo alemán:

¿Qué dirías si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más honda soledad y te dijera: «Esta vida, tal como la vives ahora y como la has vivido, deberás vivirla una e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que habrán de volver a ti cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada gemido, todo lo que hay en la vida de inefablemente pequeño y de grande, todo en el mismo orden e idéntica sucesión, aun esa araña, y ese claro de luna entre los árboles, y ese instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se lo da vuelta una y otra vez y a ti con él, ¡grano de polvo del polvo!»? ¿No te tirarías al suelo rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que así te hablara? ¿O vivirías un formidable instante en el que serías capaz de responder: «Tú eres un dios; nunca había oído cosas más divinas»? Si te dominara este pensamiento, te transformaría, convirtiéndote en otro diferente al que eres, hasta quizás torturándote. ¡La pregunta hecha en relación con todo y con cada cosa: «¿Quieres que se repita esto una e innumerables veces más?» pesaría hacia ti y hacia la

vida habrías de dar muestra para no desear nada más que confirmar y sancionar esto de una forma definitiva y eterna?⁸⁵⁸

Nos pregunta Nietzsche, aunque más bien parece que esté interrogando a la condición femenina, «puesto que esta benevolencia consigo mismo cuando se trata de aceptar la repetición de la cotidianeidad parece corresponder a una realidad más femenina que masculina»,⁸⁵⁹ considera Garnier.

Desde la aparición de la propiedad privada, el hombre no sólo se vuelve dueño de los esclavos y de la tierra, sino de las mujeres. El ámbito exterior pertenece histórica, social y culturalmente al hombre y el interior a la mujer; o al menos así ha sido desde el nacimiento de una sociedad dividida patriarcalmente.⁸⁶⁰ Donde el pensamiento funciona por oposición, un pensamiento dual y jerarquizado. En ese mundo al hombre le ha tocado ocuparse de lo extraordinario y a la mujer se le ha reservado lo cotidiano.⁸⁶¹ Y lo cotidiano, señala Michel Maffesoli, es «por el lugar por excelencia de lo trágico»,⁸⁶² así como anunciábamos en la introducción. Quizá por ello las mujeres «frecuentan asiduamente la reiteración de la cotidianeidad y aprendieron a enfrentarse a este trágico cotidiano que no es otro que lo trágico del conocimiento de sí mismo»,⁸⁶³ las palabras son de Garnier. Para la mujer devenir

⁸⁵⁸ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, libro IV, 341, pp. 86-87, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 229.

⁸⁵⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 229.

⁸⁶⁰ Mejor nos lo explica Beauvoir:

Es la aparición de la familia patriarcal fundada en la propiedad privada. En semejante familia, la mujer está oprimida. [...] la opresión social que sufre es consecuencia de su opresión económica. La igualdad solo puede restablecerse cuando ambos sexos gocen de derechos jurídicamente iguales; pero esta liberación exige la vuelta de todo el sexo femenino a la industria pública. «La emancipación de la mujer no es posible sino cuando esta puede tomar parte en vasta escala en la producción social, y el trabajo doméstico no la ocupe sino un tiempo insignificante. Y esta condición sólo ha podido realizarse en la gran industria moderna, que no solamente admite el trabajo de la mujer en gran escala, sino que hasta lo exige formalmente...».

Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 23,

[<http://users.dsic.upv.es/~pperis/El%20segundo%20sexo.pdf>], consulta: 05/05/14.

⁸⁶¹ Continúa la filósofa francesa:

La Humanidad acuerda la superioridad, no al sexo que engendra, sino al que mata. Tenemos aquí la clave de todo el misterio. Al trascender la Vida por la Existencia es como el hombre asegura la repetición de la Vida: en virtud de esa superación, crea valores que niegan todo valor a la pura repetición. [...] al erigirse en soberano, encuentra la complicitad de la mujer, porque también ella es una existente, está habitada por la trascendencia y su proyecto no es la repetición, sino su superación hacia otro porvenir; la mujer encuentra en lo más íntimo de su ser la confirmación de las pretensiones masculinas. [...] Su desgracia consiste en haber sido biológicamente destinada a repetir la Vida.

Beauvoir, *El segundo sexo*, op. cit., pp. 28 y 29.

⁸⁶² Maffesoli, *El instante eterno. El eterno de lo trágico en las sociedades postmodernas*, op. cit., p. 58.

⁸⁶³ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 229.

es regresar «como si la confrontación con el tiempo cíclico le permitiese llegar a ser lo que son». ⁸⁶⁴

Entre las estructuras más presentes en las dramaturgas españolas destaca la cíclica que acentúa la importancia del ciclo en sus vidas; además de, intuir la postura de estas frente a un mundo ideado para seres lineales. La estructura circular, próxima al universo cósmico, guarda una estrecha relación con lo cotidiano y, sobre todo, con el cuerpo femenino (bien conocida es la influencia de las cuatro fases de la luna sobre muchos aspectos de la vida terrestre). ⁸⁶⁵ Esta presencia cíclica en la producción contemporánea ha dado lugar a lo que se conoce como teatro de la repetición. Dice Garnier: «Este teatro de la repetición -teatro de la vida transformando en espectáculo del mundo, y a la inversa -adopta, pues, lo trágico cotidiano que opera como "una contradicción vivida como tal", y lleva a una sabiduría profunda y común». ⁸⁶⁶ Esta toma de conciencia -y de aceptación de la estructura cíclica- por parte de las dramaturgas se suma a la idea nietzscheana del eterno retorno que transforma lo trágico en

⁸⁶⁴ *Ibíd.*, p. 230.

⁸⁶⁵ Tal y como recoge Cirlot en el *Diccionario de símbolos*:

El hombre percibió, de antiguo, la relación existente entre la luna y las mareas; la conexión más extraña aún entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. Krappe -de quien tomamos estos datos- cree que esta relación se debe, como ya creía Darwin, a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, determinando un ritmo vital que duró millones de años. La luna deviene así «Señora de las mujeres». Otro hecho esencial de la «psicología de la luna» es la modificación aparente de su superficie a través de las fases periódicamente repetidas. [...] Eliade señala la conexión de esta evidencia cósmica con el mito de la creación y recreación periódica del universo. El papel regulador de la luna aparece también en la distribución del agua y de las lluvias, por lo que aparece tempranamente como mediadora entre la tierra y el cielo. La luna no sólo mide y determina los períodos, sino que también los unifica a través de su acción (luna, aguas, lluvias, fecundidad de la mujer, de los animales y de la vegetación). Pero, por encima de todo, es el ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo, sino que experimenta modificaciones «dolorosas» en forma de círculo clara y continuamente observable. Estas fases, por analogía, se parecen a las estaciones anuales, a las edades del hombre, y determinan una mayor proximidad de la luna a lo biológico, sometido también a la ley del cambio, al crecimiento (madurez, ancianidad).

Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 290.

A propósito de la interacción de algunos ciclos de la naturaleza con los humanos, como señalamos, la luna interviene en la regulación del Ciclo Menstrual. «Hay más mujeres que menstrúan en luna nueva que en las otras fases. Se relaciona también con la concepción (ovulación) y el parto, ya que ambos son más probables en luna llena», nos informa Anna Salvia Ribera que dedica buena parte de su trabajo al estudio del Ciclo Menstrual y a la Sexualidad femenina. Y continúa:

Aunque no hay muchos estudios científicos al respecto, la interacción entre la luna y Ciclo Menstrual se relaciona con la melatonina, la hormona que sincroniza nuestros ciclos en función de la luz a la que estamos expuestos. Es la hormona que liberamos durante la noche para reducir la actividad del neocórtex y así poder dormir. En una sociedad sin luz eléctrica la menstruación coincidiría más con la luna nueva y la ovulación con la luna llena (pero no siempre, porque hay otros factores que intervienen), por lo que a efectos prácticos un método para reajustar los Ciclos irregulares consiste en dormir con una luz encendida los días en que deberíamos ovular.

Anna Salvia Ribera, *Viaje al ciclo menstrual*, Barcelona, Montjor, 2013, p. 39.

⁸⁶⁶ Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, p. 231.

sabiduría,⁸⁶⁷ o como ya decíamos en «conocimiento de sí mism[as]». Sin embargo, en sus obras no siempre se vive lo cíclico sabiamente, sino desde el lado negativo, esto es, el «círculo vicioso».⁸⁶⁸ Son a menudo «obras que se inscriben en un proceso político cuyo objetivo es, si no el abandono de la resistencia pasiva de las mujeres a su condición, al menos la toma de conciencia de su inercia frente a lo que consideran como fatalidad».⁸⁶⁹ Vayamos a ocuparnos de ello a partir del texto de Gracia Morales y el de Campos Gallego. Aunque dicha elección no omite la estructura circular tanto *Atra bilis* como *El matrimonio Palavrakis*, que, por supuesto, tienen.

4.7.3.1. *Como si fuera esta noche*

Cuando trabajamos el espacio de Mercedes y Clara en *Como si fuera esta noche* diferenciamos el espacio, aparentemente, abierto de la hija del cerrado de la madre. Y así es, en efecto, hasta que Clara llega a su casa y entra en un proceso de recogimiento, de espera y de encierro, como su madre. Esa espera en que la historia ha situado a la mujer hace que los pasos se repitan de madres a hijas inagotablemente. La espera de Clara tiene un nombre, Raúl, su novio:

Busca algo a su alrededor hasta que encuentra el mando a distancia de una televisión. Mima el gesto de encenderla, se escucha de fondo un noticiario cualquiera, típico del

⁸⁶⁷ Puesto que el eterno retorno de cualquier cosa es una visión que borra la medida del tiempo, aparece una especie de eternización del instante vivido, que lleva a cualquiera a forjarse una ética de la voluntad: se trata, en efecto, de escoger correctamente su presente para que pase a ser eternamente aceptable. *Ibid.*, p. 229.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 223.

Es el caso de *Pared*, de Itziar Pascual, y de todas las obras que intentan, «de una manera o de otra, romper el círculo infernal de la reproducción, de la reiteración, de la repetición aniquiladora: *En el tren* de Mercè Sarrias, *Pullus* de Beth Escudé, *Memoria* de Yolanda Pallín, *Un lugar estratégico* de Gracia Morales, *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, etc.». *Ibid.*, p. 228.

⁸⁶⁹ *Ídem*. A propósito de este tiempo cíclico que se asemeja a lo fatal y conecta lo circular con el encierro, Beauvoir observa lo siguiente:

Los anglosajones llaman a la menstruación the curse, es decir, «la maldición»; y, en efecto, en el ciclo menstrual no hay ninguna finalidad individual. [...] la mujer esboza sin respiro el proceso de la gestación. Entre los demás mamíferos, ese ciclo menstrual sólo se desarrolla durante una estación del año, y no va acompañado de flujo sanguíneo: únicamente entre los monos superiores y en la mujer se cumple cada mes en el dolor y la sangre. [...] De todas las hembras mamíferas, ella es la más profundamente alienada y la que más violentamente rechaza esta alienación; en ninguna de ellas es más imperiosa ni más difícilmente aceptada la esclavización [...]. Diríase que su destino se hace tanto más penoso cuanto más se rebela ella contra el mismo al afirmarse como individuo. Si se la compara con el macho, este aparece como un ser infinitamente privilegiado: su existencia genital no contraría su vida personal, que se desarrolla de manera continua, sin crisis, y, generalmente, sin accidentes.

El segundo sexo, op. cit., pp. 14-17.

telediario de la noche. Poco después sale. [...] Trae un teléfono inalámbrico. Apaga el televisor. Marca. Espera (p. 456).

Conforme avanza el texto, nos percatamos de que madre e hija no sólo comparten el «mismo espacio físico» (p. 456), ni el tiempo de la espera, comparten, además, un tiempo vivido desde el miedo. Miedo hacia la reacción de sus parejas; Mercedes baja aterrada al bar en busca de Fernando y Clara ensaya lo que le tiene que decir a Raúl. Un miedo que canturrean insistentemente en el bolero: «Bésame/ bésame mucho.../ como si fuera esta noche la última vez/ bésame/ bésame mucho/ que tengo miedo a perderte/ perderte después. /Quiero sentirte muy cerca,/ mirarme en tus ojos,/ verte junto a mí./ Piensa que tal vez mañana/ yo estaré lejos/ muy lejos de ti».

Clara está embarazada, no se nos dice pero lo intuimos fácilmente. Todavía no se lo ha dicho a su novio y lo cita para comunicárselo, antes, necesita prepararse. Así que organiza sus palabras, en distintas ocasiones, en una grabadora, a la vez que se entretiene con el alcohol, como ya vimos. Después, «deja el vaso y la grabadora. Coge una servilleta y se limpia la boca, luego las manos, luego la mesa, el suelo..., todo ello mientras habla, riéndose» (p. 458). Transformando de esta manera la negatividad del círculo, viendo como el tiempo cíclico presenta una doble visión, en este caso, la del «ciclo virtuoso»⁸⁷⁰ que transforma lo fatal en sabiduría. Y donde la «repetición de lo cotidiano aparece como un ejercicio de dominio de las pasiones»,⁸⁷¹ opina Garnier. Clara continúa con la limpieza: «Y, ¿por qué no? Es como... un acto reflejo... Te ayuda a no desesperarte, a no dejarte llevar por el nerviosismo. Sería un buen tema para un estudio psicológico» (p. 459), se dice a sí misma. Le quita el polvo a los muebles, barre, friega los platos, los seca, los coloca, riega las plantas, aparta los sillones... incluso se inventa un peinado diferente. La lista no es pequeña, lo suficiente para sobrevivir a la situación a la que se enfrenta:

De tal manera que las dramaturgas femeninas parten, como en el teatro de Michel Vinaver, «de lo que a priori no es conocible, es decir, literalmente vacío de todo interés [para introducirse con] efracción en lo conocible, en lo interesante». Al apartar el polvo que deposita infatigablemente el tiempo en cada objeto cotidiano -en este *hortus conclusus* en el que están recluidas culturalmente las mujeres y en el que establecen una comunicación privilegiada con «lo divino»-, adquieren una filosofía que las hace, para su felicidad, extremadamente fuertes y, para su desgracia, excepcionalmente resistentes. [...] como afirma Vinaver, es banal «lo que se repite hasta el infinito», en ese caso, el teatro de la repetición es un teatro de la subversión.⁸⁷²

⁸⁷⁰ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 223.

⁸⁷¹ *Ibíd.*, p. 230.

⁸⁷² Vinaver, *Escritos sobre teatro*, traducción de Fernando Gómez Grande, inédita, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 231.

De ahí que este teatro de la repetición, que persigue *Como si fuera esta noche*, enraizado en lo cotidiano, consigue hablar de lo que verdaderamente importa a partir de lo más trivial. Pregunta Vinaver: «¿Acaso no es este, con contornos apenas definidos, el tipo de subversión que mejor corresponde a los tipos de opresión en nuestra sociedad actual?». ⁸⁷³ En este sentido, la fatalidad de la visión circular se transforma positivamente para dar paso al conocimiento y al entendimiento.

Otro momento que ejemplifica lo que intentamos explicar es cuando Mercedes se pone a buscar su dedal, momento en el que llega Matilde a por su encargo y pill a Mercedes por los suelos, «buscando el dedal, que se [l]e pierde cada dos por tres....» pero «siempre termina apareciendo». Aún así, no desempeña su búsqueda: «¿Dónde lo habré puesto...?», suspira, silba «Bésame mucho», a la vez que va vaciando cajitas de distintos tamaños y colores, lo vuelca todo en el suelo y lo vuelve a guardar. Está nerviosa. Incluso inventa algo que se le parezca al dedal: «¿Y qué hago ahora?... (Piensa un momento y después busca un trozo de tela pequeño y se lo enrolla en el dedo en el que normalmente se coloca el dedal.)». Pero termina por abandonar su empeño y justo cuando «se quita el vendaje», «descubre el dedal en el bolsillo», «se sient(a) y se pone a coser» (p. 459).

Mientras está preocupada en la búsqueda del dedal, desconecta su preocupación mayor que es a qué hora llegará del bar su marido, que como cada viernes «se ve allí con los amigos» (p. 457), y, sobre todo, cómo vendrá. Ambas, madre e hija, preocupadas por la cotidianidad, logran desconectar de su angustia, de su realidad. La búsqueda del dedal, los trabajos de costura, silbar, cantar, limpiar toda la casa, vaciar cajitas de distintos tamaños y colores para volver a colocarlas de nuevo, incluso las historias familiares,..., las salva, a ratos, de su pesar. En palabras de Vinaver, «paradójicamente, pues, la resistencia de las mujeres deviene subversión: en el mundo real, su resistencia es la razón de su servidumbre; en el mundo del arte, pasa a ser uno de estos "filamentos que nos unen a los tiempos en los que la tragedia aún era posible"». ⁸⁷⁴ En palabras de Clara: «Cuando te convences de que ya no te quedan más fuerzas, te sientas en cualquier sitio y te fumas un cigarro, casi tranquila...» (p. 459). Pues como nos explica sabiamente Cirlot: «Hilar, como también cantar, resulta una acción equivalente a crear y mantener la vida». ⁸⁷⁵

⁸⁷³ Michel Vinaver, *Escritos sobre teatro. op. cit.*, p. 128, en Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, p. 233.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 125, en Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, p. 233.

⁸⁷⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 248

En *Como si fuera esta noche*, la estructura cíclica se introduce tanto en el tiempo dramático, como en el espacio y la palabra, pero no siempre el tiempo circular actúa favorablemente en sus protagonistas. En los capítulos dedicados a la relación entre madre e hija y la maternidad, ya apuntábamos la circularidad que recorre tanto a Mercedes como a Clara. Circularidad que confunde sus identidades y reproduce comportamientos. Anunciábamos, también, que las dos temen a sus parejas, por motivos distintos, pero los temen y ese temor las lleva a lo «trágico de la no elección»,⁸⁷⁶ que apunta Ion Omesco, o a la fatalidad. De esta forma, el círculo vicioso no se detiene y aparece la obra como «una sumisión a la fatalidad, considerada desde una perspectiva fundamentalmente trágica en cuanto a los personajes femeninos no dejan de ser conscientes de su situación»⁸⁷⁷ pero permanecen prisioneras de un destino no escogido.

El espacio en el que terminan madre e hija logra confundirse a medida que avanzamos, para, finalmente, situar a nuestras protagonistas en el mismo punto en el que se encontraban. Al regresar cada una a su respectivo espacio se destruye toda perspectiva de cambio, de evolución. Regresan sin lograr romper ese círculo heredado que las condena a repetir la historia, que las condena a un destino impuesto, sumiso y no elegido. Regresando, así bien, al espacio cerrado, al eterno retorno, dando muestra de la fatalidad del ciclo.⁸⁷⁸

4.7.3.2. Selección natural

En la obra de Pilar Campos se nos manifiesta el ciclo desde el mismo título.⁸⁷⁹ La dramaturga nos habla sobre ello y de la importancia que le da a los títulos de sus obras ya que

⁸⁷⁶ Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., p. 41.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁷⁸ Emmanuelle Garnier, «Aux filles du temps: une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales», p. 234, en Garnier, *Lo trágico en femenino*, op. cit., pp. 225 y 226.

⁸⁷⁹ El término empleado por el biólogo inglés Charles Darwin y recogido en su obra fundamental, *El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida*, publicada en 1859, explica la evolución biológica. Dicha explicación nace de tres premisas; la primera es que el rasgo sujeto a selección debe ser heredable, la segunda que debe existir variabilidad del rasgo entre los individuos de una población y la tercera que la variabilidad del rasgo debe dar lugar a diferencias en la supervivencia. La acumulación de estos cambios a lo largo de las generaciones produciría todos los fenómenos evolutivos. De la especie humana concretamente nos explica:

El hombre es variable, así en cuerpo como en espíritu, y que estas variaciones proceden directa o indirectamente de las mismas causas generales y obedeciendo a las mismas leyes a que están sujetos los animales inferiores. El hombre se ha esparcido por toda la faz de la tierra, y por tanto ha estado expuesto, durante sus incesantes emigraciones, a toda clase de circunstancias. [...] También han debido de tener, a semejanza de los otros animales, los antiguos progenitores del hombre tendencias a propagarse más de lo que permitían los medios de subsistencia con que contaban, debieron asimismo de estar accidentalmente expuestos a la lucha por la existencia, y por

considera que «son el alma y la esencia del texto». De la obra señala los «inevitables ecos darwinistas que tienen que ver con la herencia, con lo que permanece y con lo que muere. La herencia como algo no elegido por el que hereda. Hay una tragedia en esa falta de libertad, en ir descubriendo "lo que te ha tocado" y que el personaje no ha decidido». Y precisa:

Tiene que ver «lo natural» a lo que hay en la persona de humano y de sobrenatural, pero también evoca «lo natural» a las «extrañas formas de lo cotidiano», de lo cíclico y de lo inevitable. Recorridos de vida y de enfermedad que nacen, se desarrollan y desaparecen para volver a nacer a desarrollarse y a desaparecer. Pero la cuestión está en qué permanece, qué desaparece y ¿Por qué?⁸⁸⁰

Esa preocupación de la que nos habla Campos Gallego queda personificada en Ana-Hija que se empeña en evitar desde el comienzo hasta el final parecerse a su madre, a su abuela y en no participar en el ciclo que las persigue. Recordemos que el texto dramático de Pilar Campos arranca con la necesidad inmediata por parte del personaje de no pertenecer, de no identificarse, de no ser: «Si pudiera borraría mi vida» (p. 473). Nos dice Reck a propósito del soliloquio obsesivo con el que se presenta el personaje de Ana-Hija:

La palabra se hace repetitiva, como en un intento de desactivar la red fantasmática que apresa, asfixia y angustia, para encontrar el camino, no tanto de la verdad como del sentido del ser, repetición que actúa entonces a modo de una descomposición, un desmembramiento de la frase que no es sino indagación en la intencionalidad misma del acto o de la conducta.⁸⁸¹

El personaje que empieza su discurso con una intención imposible que es la de borrar la cara de las personas que han pasado por su vida, en especial, la de su madre y la de su abuela, termina negándose a ser como ellas: «Yo no quiero [...] Yo no quiero. No quiero» (p. 474). Según Reck, David Lescot ofrece un análisis de la repetición oportuno para *Selección*: «La répétition aurait alors pour fonction de nettoyer la phrase, de la passer au rinçage un certain nombre de fois, afin de la débarrasser de son sens premier, et de la laisser suspendue

consiguiente a la ley rigurosa de la selección natural. [...] Si se supone, pues, que habitando los progenitores simios del hombre de una región cualquiera, sobre todo un país en vía de transformar sus condiciones, se dividieron en dos grupos iguales: aquel que contenía individuos más adaptados por su organización locomotriz para procurarse alimentos o defenderse, no hay duda de que tuvo mayor número de sobrevivientes y procreó mayor descendencia que la otra mitad menos favorecida.

Darwin, *El origen del hombre*, Madrid, Edaf, 1989, p. 53.

⁸⁸⁰ Campos Gallego, «Entrevista...», *op. cit.*, p. 496.

⁸⁸¹ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

devant le gouffre de l'incertitude et du doute».⁸⁸² Esa intención de deshacer el significado que apunta Lescot, a su vez, según Reck, «actúa esencialmente como imagen de la compulsión de repetición que empantana a los personajes en su neurosis de destino, como imagen de la "maldición silenciosa"»⁸⁸³ y desvelándonos los miedos que persiguen a nuestras protagonistas. Pero no es sólo el personaje de la Hija que recurre al recurso de la repetición, en otras ocasiones es el personaje de la Madre la que se sirve de ella para impedir que su hija herede su mismo destino. Su discurso se vuelve un mandato de lo que debe ser una perfecta casada: comida deliciosa, la favorita del marido; un fantástico y silencioso ambiente al calor de una chimenea; total sometimiento en las relaciones sexuales, incluso en prácticas «inusuales»; y un lamentable etcétera. Y entre todas las órdenes, hay una única prohibición, repetida excesivamente:

Nunca... nunca te quedarás embarazada. [...] que nunca, nunca te quedarás embarazada... que tú no cariño... [...] pero dile que harás todo lo posible para no tener hijos... dile que haga todo lo posible para no tener ningún hijo... dile que lo debe comprender... dile que esto tiene que acabar... que esto tiene que acabar ya... dile que no tienes la culpa... pero que no puedes... no puedes ¿me escuchas?... no puedes... (pp. 473 y 474).

De esta manera, la repetición lingüística, además de «energía invertida vanamente», como señala Garnier, ofrece al lector la sensación de un tiempo detenido. En palabras de Campos Gallego: «La repetición funciona como si la mente del personaje hubiera sufrido una ocupación de una idea indestructible, de un miedo irrevocable. La cabeza del personaje es asaltada por temores presentes y atávicos que de alguna manera impiden que todo fluya».⁸⁸⁴ Tal y como, también, podemos observar en la escena de la señora de la enciclopedia, que aparece en la primera parte de la fase intermedia, donde la palabra libera y encierra simultáneamente al personaje, en este caso, Ana-Madre:

MADRE.— Me pide pasar. Le quiero decir que no pero no puedo. No puedo decirle que no. Me sonrío y no le puedo decir que no. Me sonrío y no puedo dejar de mirar su boca. No puedo. No sé por qué pero no puedo. Le pido que no haga ruido. Mamá duerme en el sillón del salón. Nos sentamos en la mesa de la cocina. La mujer se quita el abrigo mientras me habla de enciclopedias y las maravillas del antiguo Egipto. La mujer se quita el abrigo. Tiene la blusa empapada. Como cada día. La tela pegada a sus pechos. Deja

⁸⁸² Lescot, «Dialogue absolu et dialogue réel», in *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. I, *Dialogisme, Études théâtrales*, 31/2004 et 32/2005, Centre d'études théâtrales (Louvain) et Institut d'Études théâtrales (Paris III), pp. 170-179, p. 172, en Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

⁸⁸³ Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

⁸⁸⁴ Campos Gallego, «Entrevista ...», p. 487.

traslucir el encaje del sujetador. Como cada día la misma imagen. Después cojo su abrigo. Siento el roce de su mano. Su calidez. Ahora soy yo quien la sonrío. Le digo que si quiere una taza de café. Me dice que sí. La mujer dice que lo podré pagar en cómodos plazos. Que por el dinero no me preocupe.

HIJA.— Me acabo de levantar de la cama y estoy ya cansadísima. Como si hubiera estado corriendo toda la noche.

MADRE.— Como cada día siento el roce de su mano. La tela pegada a su pecho. Su calidez. Le sonrío y pongo el café sobre la mesa. Nos quedamos en silencio. Sólo se escucha el ruido de la cucharilla al girar.

HIJA.— Mamá. Creo que te he puesto demasiado azúcar en el café. Si quieres te hago otro. [...]

HIJA.— ¿Mamá?

MADRE.— Le digo que se quede. Que no se vaya. Que se quede un rato más. La mujer está parada frente a mí. Me mira. Cierro los ojos y siento la boca de la mujer en mi boca. Como cada día siento la boca de la mujer en mi boca. Cada día. Todos los días (pp. 477 y 478).

El recurso estilístico de la repetición produce la sensación de opresión de la que los personajes no pueden liberarse pero sobre todo evidencia un tiempo en el que no pasa nada, tan sólo presenciamos escenas en las que se nos describe un momento estancado, repetido «cada día».

Es en *Más allá del principio de placer* donde el filósofo austríaco, Sigmund Freud, nos habla de la neurosis de destino, señalando a determinadas personas que sufren un destino repetido de manera inexorable del que es imposible deshacerse. De esta manera, las personas que lo sufren resultan víctimas de esa fuerza intocable. La repetición de un malestar, convertida en displacer, la intuye Freud y observa cómo aquello repetido obsesivamente tiene que ver con todo lo que una persona reprime (inhibiciones y rasgos de carácter patológicos):

Lo mismo que el psicoanálisis nos muestra en los fenómenos de transferencia de los neuróticos, puede hallarse de nuevo en la vida de personas no neuróticas, y hace en las mismas la impresión de un destino que las persigue, de una influencia demoníaca que rige su vida. El psicoanálisis ha considerado desde un principio tal destino como preparado, en su mayor parte, por la persona misma y determinado por tempranas influencias infantiles. La obsesión que en ello se muestra no se diferencia de la repetición de los neuróticos, aunque tales personas no hayan ofrecido nunca señales de un conflicto neurótico resuelto por la formación de síntomas. De este modo conocemos individuos en los que toda relación humana llega a igual desenlace [...]. No nos maravilla en exceso este «perpetuo retorno de lo mismo» cuando se trata de una conducta activa del sujeto y cuando hallamos el rasgo característico permanente de su ser, que tiene que manifestarse en la repetición de los mismos actos. Mas, en cambio, sí nos extrañamos en aquellos casos en que los sucesos parecen hallarse fuera de toda posible influencia del sujeto y este pasa una y otra vez pasivamente por la repetición del mismo destino.⁸⁸⁵

⁸⁸⁵ Freud, «Más allá del principio del placer», *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1977, p. 112.

Y pone como ejemplo el de una mujer casada tres veces, vio al poco de casarse enfermar a sus maridos y tuvo que cuidarlos hasta su muerte. Este ejemplo y otros que expone son suficientes para mostrar a ciertas personas que participan de una repetición obsesiva de las que se sienten incapaces de salir de ella. De estos casos, surge la pregunta: ¿Estamos condenados a un destino que no nos deja ningún tipo de elección o todo es resultado del azar? Esta cuestión universal ha sido planteada durante todas las épocas, los griegos decidieron que era el destino el que regía la vida humana como nos lo demuestra la figura de Edipo el Rey que cumple un destino escrito por los dioses. Sin embargo, y retomamos el personaje de Ana-Hija, Freud sostiene que el individuo participa en su vida, ya que construye su destino porque habla y es hablado. Así es como muchas veces llevamos una vida que ha sido escogida y hablada por otros, en especial por nuestros familiares o seres más queridos, sin ser consciente de ello. Es el caso de nuestra protagonista, Ana-Hija. Varios son los momentos en los que dialogan Ana-Madre y Ana-Abuela decidiendo el destino de ella. Un destino que según la Abuela se repite de generación en generación, les guste o no, pues «la meta de toda vida es la muerte»,⁸⁸⁶ por mucho que se resistan en aceptarlo:

ABUELA.— Estoy contenta porque dentro de poco ocuparás mi lugar. Y entonces será tu hija quien te lave, será tu hija quien te limpie, será tu hija quien aguante tu olor a pis...

HIJA.— Será un niño sano. Sano y fuerte.

ABUELA.— Y entonces todo seguirá su orden. Como debe ser.

HIJA.— Será un niño y le pondré un nombre de niño.

ABUELA.— Cuando nazca esa niña todo esto tendrá un sentido. Un nacimiento... Una muerte... No hay mayor felicidad... Así es la vida... Así es nuestra vida, así es nuestra familia. Y yo podré morir tranquila. Por fin.

HIJA.— Será un niño. ¿Sabéis lo que quiero decir? Un niño y se llamará Andrés, o Juan.

MADRE.— Niña. Irremediablemente niña. Y esto no acabará nunca... Esa criatura será mujer. Una mujer como tú. Una mujer como mi madre... Como yo. Una mujer más. Una enferma más. [...]

ABUELA.— (A la nieta.) Tú no vas a ser una excepción.

HIJA.— Daré a luz un varón. Un varón. Y se llamará... y se llamará...

ABUELA.— Tú tendrás a tu hija. Como tu madre te tuvo a ti. Como yo la tuve a ella. Como debe ser.

HIJA.— Ya no habrá más Anas en esta familia. Nunca nadie más se llamará Ana.

MADRE.— No. No vas a tener nada. ¿Me escuchas? Nada (p. 476).

Y en ese juego maquiavélico entre prohibir y exigir, que se llevan Ana-Madre y Ana-Abuela y que acosa al personaje de Ana-Hija, esta queda totalmente anulada y sujeta a un destino contradictorio y no escogido de ninguna de las maneras, además de quedar al margen de toda elección. Siendo «el epicentro fantasmático y delirante el tema de la castración» -en

⁸⁸⁶ *Ibíd.*, p. 114.

palabras de Reck-, «en su vertiente neurótica, la castración desemboca en el aborto de Ana, acto de negación de su condición y de su identidad de mujer».⁸⁸⁷ Anulada y excluida de participar en su vida, recibe órdenes contradictorias por parte de su madre y de su abuela que consiguen desquiciarla de tal manera que la llevan a su autodestrucción:

Me imagino la cara de un niño que no veo. Me imagino los ojos, la boca. Me dice que esa forma es mi hijo. Me imagino a mi hijo [...] Le pregunto que si es niño. Le ruego que me diga que es niño. Pero no dice nada. Le pido por favor que me confirme que es un niño. Un niño por favor. Pero no me contesta. No me dice nada. Nada (p. 479).

Y una vez tomada la decisión, aumenta la destrucción hacia ella y hacia la vida que niega: «Noto tu cuerpo extraño. Tú cuerpo extraño en mi cuerpo extraño. Te revuelves. Te agitas. Me quieres quitar espacio. El aire que cojo es aire para ti. En mí no hay sitio para las dos. Es la primera vez que no siento amor por un extraño. No sé quién eres. No quiero saber quién eres» (p. 482).

Volviendo a la teoría de Freud, tras observar los comportamientos de los soldados de la Primera Guerra Mundial, observó cómo estos tendían a repetir sus experiencias traumáticas y consideró una pulsión inherente a toda vida orgánica que tiende a un estado anterior, esto es, un estado inorgánico. Justificando, a partir de esta pulsión, la autodestrucción. El gran descubrimiento freudiano fue observar como quedamos ligados a la repetición del trauma, que viene de la percepción. Pero esto no excluye que el ser humano tenga un margen de elección que nos posibilite reaccionar de manera diferente frente a experiencias traumáticas inevitables de la vida.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷Reck, «Teatros síquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», *op. cit.*

⁸⁸⁸Marcela Lagarde en su estudio dedicado a *Los cautiverios de la mujer* se ocupa de la opresión de las mujeres -madresposas, monjas, putas, presas o locas- bajo el dominio patriarcal. En el capítulo VII titulado «Violencia y el poder» nos habla de dos fuerzas excluyentes de la «energía masculina depositada y movilizada hacia las mujeres: el erotismo y la violencia: Eros y Thánatos». Y amplía la información en una nota a pie de página a propósito de estas dos fuerzas opuestas y de la existencia de la dimensión binaria del movimiento psíquico teorizado por Freud que nos ayuda a tener una mayor comprensión del asunto en cuestión y a observarlo desde el campo intelectual actual:

En *La angustia y la vida instintiva*, Freud plantea su teoría sobre los instintos, más tarde llamados pulsiones: «suponemos que hay dos clases de instintos, esencialmente diferentes: los instintos sexuales, comprendidos en el más amplio sentido -el Eros, si preferís ese nombre-, y los instintos de agresión, cuyo fin es la destrucción... Como sabéis, hablamos de sadismo cuando la satisfacción sexual se halla enlazada a la condición de que el objeto sexual sufra dolores, malos tratos y humillaciones, y de masoquismo, cuando el individuo siente la necesidad de ser él mismo el objeto maltratado. Sabéis también que la relación sexual normal integra cierto montante de estas dos tendencias, y que las consideramos como perversiones cuando rechazan a segundo término los demás fines sexuales y los sustituyen por sus propios fines».

Más delante, Freud afirma que existe «... un instinto de muerte que no dejamos de hallar en ningún proceso vital. Y aquí se nos dividen los instintos en los que creemos en dos grandes

La segunda parte del texto de Campos Gallego, que también participa del rasgo temporal cíclico, persigue igualmente la castración. Reck, que también en su estudio se ocupa de ella, señala como la castración, en este caso, desemboca en un juego «sado-masoquista», en el «oficio de torturador» que le enseña Lynndie a Jessica:

Tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B [...] Y yo, en calidad de A, si viera que no prestas la debida, y digo «la debida» atención, es decir, la que yo te exijo, entonces no sólo te lo haré saber sino que además me veré obligada a tomar medidas, medidas por supuesto pertinentes. ¿Me estás escuchando? (p. 485).

Más adelante es Jessica que le enseña el oficio a su marido: «Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad» (p. 490). Este intercambio placentero que obtienen al recibir y dar maltrato los personajes, indistintamente, los atrapa en actos crueles dentro de una relación familiar en la que se sufre un insoportable dolor, tanto físico como psíquico.

Resulta fundamental esta segunda parte para comprender la primera, o dicho de otro modo, para entender que persigue el texto de Pilar Campos, esto es, señalar los abusos que cometen sus personajes madres dentro del espacio doméstico, como consecuencia de su neurosis. Su actitud viene a decirnos, a mayor dureza, mayor supervivencia. Ancladas en un tiempo circular destructivo, cualquier intento de abandono por parte de sus hijas resulta un combate perdido ya de entrada y, así, aceptándolo, quedan reducidas a la pérdida total, a la nada que apunta el estudio de Reck.

A lo largo de nuestro estudio, tanto temáticamente como simbólicamente, vamos conectando todo con este tiempo circular puesto que trabajamos con personajes femeninos

grupos: los eróticos que quieren acumular cada vez más sustancia viva en unidades cada vez mayores, y los instintos de muerte, que se oponen a esta tendencia y retrotraen lo vivo al estado inorgánico. De la colaboración y la pugna de ambos instintos surgen los fenómenos de la vida a los que la muerte pone fin». En la actualidad, ya no se piensa en una definición instintiva de estas fuerzas vitales, y tampoco se sostiene su existencia en una dimensión binaria del movimiento psíquico. Las tensiones y los conflictos pulsionales tienen hechura histórica, en la triple perspectiva de la sociedad, de los sujetos y de la cultura; la dialéctica define los movimientos y el sentido primordial de las pulsiones, en varios planos entre lo real, lo imaginario y lo simbólico, y entre la conciencia y las dimensiones inconscientes y preconscientes. Para una discusión a fondo sobre el carácter histórico de las pulsiones, véase: Mitchel, 1977a. Fairbairn propone una elaboración que objeta la génesis natural de los instintos de muerte, propone en cambio, el yo anti-libidinal.

Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de la mujer, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid, horas y HORAS, 1990, p. 286.

que lo habitan, irremediablemente. No creemos oportuno dedicarles una atención a las protagonistas lorquianas en este apartado, pues todo nuestro estudio insiste en lo mismo desde diferentes perspectivas, pero sí reconstruir varios pasajes del teatro de García Lorca que complementen nuestro escrito.

En la casa de Bernarda todo se repite, como «se hizo en casa de [su] padre y en casa de [su] abuelo» (p. 157), y ella es la elegida para que la repetición sea según su conveniencia de lo contrario tendrá que marcar su autoridad. En el siguiente pasaje, en el que descubre a Angustias mirando a los hombres, se hace evidente su preocupación:

BERNARDA (Furiosa.): - ¡Angustias! ¡Angustias!

ANGUSTIAS: -(Entrando.) ¿qué manda usted?

BERNARDA: - ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS: -A nadie.

BERNARDA: -¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?

(Pausa.)

ANGUSTIAS: -Yo...

BERNARDA: -¡Tú!

ANGUSTIAS: -¡A nadie!

BERNARDA: -¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.)

PONCIA (Corriendo.): -¡Bernarda, cálmate! (La sujeta. ANGUSTIAS llora.)

[...] BERNARDA: Ésa sale a sus tías, blancas y untosas, que ponían ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo (pp. 161-164).

El tiempo circular que gobierna *La casa* se hace presente desde el inicio, con la muerte abriendo y cerrando la obra, sin que sus habitantes se puedan escapar y las que lo intentan serán castigadas por su propia madre. El papel que Bernarda exige que cumplan sus hijas es el mismo que el padre de Yerma le exigió a ella, así lo explica la protagonista: «Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté» (p. 56). O el de la Madre de *Bodas de sangre*: «Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila» (p. 97). Y le vuelve a recalcar más adelante: ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle» (p. 132). Todos sujetando a sus hijas en el círculo vicioso, así es. Incluso la Novia de *Bodas*, que aun y teniendo la madre muerta, repetirá su historia. Nos lo cuenta una Vecina: «A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido. [...] Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa» (p. 99). Sin permitirse ser diferente, sin permitirse fluir, la Novia cumple con lo esperado, con lo fatal del círculo. El mismo que al que se condena Rosita porque es incapaz de salir de ese encierro que la sociedad ha decidido por ella, por la soltera: «Cada año que

pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes» (pp. 136 y 137).

4.8. La animalización como recurso grotesco

Volviendo a retomar los personajes de nuestras dramaturgas seleccionadas, esta vez no por su relación con el tiempo cíclico sino por su configuración animalística, *Atra bilis*, de los seis textos presentes, contiene destacados reflejos lorquianos en el trato de los personajes a través de su configuración animalística, que refuerzan su descripción, comentada anteriormente. Según la crítica, *Atra bilis* es una obra rica en metamorfosiszoomórficas. La configuración animalística, que también es un recurso grotesco, aparece en exceso, a veces como descripción física de los personajes, otras en las actitudes de estos y, finalmente, en expresiones o insultos. No obstante, no es la única pieza dramática que estudiaremos, pero sí la que ocupa mayor extensión en este apartado.

Al principio, una larga acotación identifica los ojos del personaje de Aurori con los ojos de una culebra (p. 167); se volverá a insistir en la identificación de Aurori con la culebra, esta vez en boca de Daría (p. 195). «Mala cuca» (p. 170) dice Nazaria de su hermana Daría y más adelante la considera un «cocodrilo» (p. 191), justo después de que Daría le haya dicho «caballona». Otros son los insultos que se repartirán estas hermanas como «loba rabiosa» (p. 203) o «víbora», por parte de Nazaria y dirigidos a Daría y esta, por su parte, le devuelve el insulto llamándola «víbora cornuda» (p. 230). Pero no sólo las hermanas son motivo de insulto animalístico, Ulpiana, la criada de la casona, también participa en este intercambio de insultos metamorfoseados: «yegua percherona» (p. 190); «zorra rabiosa» (p. 232), siendo algunos de los que recibe.

4.8.1. El perro

4.8.1.1. *Atra bilis*

Sin embargo, de todos los animales que se nombran hay uno que destaca con diferencia ante los demás y este es el perro, «emblema de fidelidad» y además, «guardián y

guía del rebaño». ⁸⁸⁹ Y como si de Poncia se tratara en *La casa de Bernarda Alba*, Ulpiana será metamorfoseada con este animal, en la mayoría de las veces, pero no la única. La primera en ser nombrada «perro faldero» (p. 168) es la hermana mayor, Daría, reflejando esa actitud fiel a su hermana y a la casa de ella. La misma «fidelidad perruna» (p. 190) que gasta la criada, Ulpiana, también por interés como Daría. Curiosamente, es Daría, con la que comparte identificación, quien la nombra por primera vez como tal: «perra sicaria» (p. 181), cuando la escucha aparecer. «La imagen de la perra vendrá a intensificar el sentido de sumisión», ⁸⁹⁰ en este caso de sumisión de una clase social, de esta forma explica Doménech la relación que Poncia, la criada de Bernarda, tiene con su ama. Nadie mejor que ella misma para explicárnoslo: «Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza» (p. 143). Algo similar dice Ulpiana: «El perro, para merecer, ni muerde la mano que le da de comer» (p. 203).

El personaje de Ulpiana tiene mucho que ver con Poncia. Varios son los críticos que han visto en el personaje de la Poncia una fuerza muy significativa para la obra del dramaturgo y es que a través de ella -y del personaje de la Criada- García Lorca denuncia las injusticias entre clases sociales. ⁸⁹¹ Esta toma de conciencia del poder que unas ejercen sobre otras es presente a lo largo de toda la obra. Bernarda es la primera en diferenciar unas clases de otras y así es como pronuncia en el duelo de su marido: «Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias» (p. 149), después de echar a la Criada del lugar donde se encuentra, como si fuera un perro. Un desprecio similar demuestra su hija menor, Adela, ante Poncia cuando la amenaza: «No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo

⁸⁸⁹ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 359.

⁸⁹⁰ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 172.

⁸⁹¹ Del personaje nos habla Francisco García Lorca:

La importancia de este personaje, tan ligado a la historia del teatro desde la comedia romana, y revivido por la comedia lopesca, vuelve a reflejarse en el teatro de nuestro autor con caracteres propios. Quizá la función dramática del criado ha sido recogida por Federico de una vieja tradición literaria, pero, sobre todo, va a expresar este personaje, más que otros, un mundo de experiencias personales, que recogen, además, en cuanto a los aspectos de relación familiar, una realidad social españolísima. [...] En *La casa de Bernarda Alba*, la Poncia asumirá un desarrollo paralelo al de Bernarda, hasta operar como una especie de antagonista. La relación amo-criado se ha intensificado, pero ha desaparecido la cálida efusión anterior, para ser sustituida por una serie de antagonismos, no sólo de raíz social, de clase, sino de orden personal. De ahí que esta relación, mucho más matizada y rica que la existente entre Bernarda y sus propias hijas, llegue a ser parte esencial de la materia dramatizada y uno de los aciertos totales de la obra.

García Lorca, *Federico y su mundo*, op. cit., pp. 391 y 392.

levantado por piernas y boca» (p. 206). Motivos suficientes para comprender las ansias de represalia que acumula el personaje:

Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero: «Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro», hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela. Claro es que no le envidio la vida. Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que, quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia (p. 144).

El estudio de Robert C. Spires, a propósito del personaje de Poncia, señala como la gran venganza del personaje será precisamente la pasividad ante la inminente tragedia, haciendo honor a la referencia bíblica de su nombre -Ponci[o] [Pilatos]-:

By underscoring her own social inferiority, La Poncia has in fact placed on Bernarda's shoulders total responsibility for whatever happens. Such a shift in the appeal to cultural codes affirms that La Poncia is no longer willing to risk her tenuous position in society by directly confronting her tormentor, the only alternative is to sacrifice innocent victims to satisfy her frustration. Although she finally does warn Bernarda not to be too confident of the control she exerts over her daughters, La Poncia does not attempt to sway Bernarda in any way with evidence or reason. Driven to desperation by her inability to cope with Bernarda's use of cultural codes, La Poncia chooses passivity as the ultimate and most sinister means of satisfying her need for vengeance, and so this very passivity becomes a proairetic signifier of the imminent and now inevitable tragedy.⁸⁹²

La criada de *Atra bilis*, Ulpiana, también, se vengará -o eso pretende- de la dictadura a la que se ha visto sometida desde que nació por su condición social: «Las perras muertas de hambre no hablan de lo que no deben» (p. 227), callándola pronuncia Nazaria. Tras el último mandato de su ama, inesperadamente, le contesta: «No me da la real gana. No me sale del coño, vaya» (p. 231). Ha llegado el momento de devolver todo lo padecido a lo largo de los años, mientras espera que mueran tras haberse comido los caramelos que supuestamente han sido espolvoreados por Aurori con arsénico, pensando que era azúcar. Desahogándose, continúa Ulpiana:

Mujeres reseca de corazón. Buenas pájaras están ustedes dos hechas. Asesinas, embusteras... lo tienen ustedes todo. Qué perra vida le dieron entre las dos al difunto. (Soñadora.) Pero lo que no saben es que por las noches se llegaba hasta mi puerta para levantarme las enaguas y palparme los ijares. Yo me dejaba hacer, y él me dejaba que le llamara Pepito... ahí es nada (p. 233).

⁸⁹² González del Valle, «El conflicto entre la Poncia y Bernarda Alba: una reconsideración», en *El teatro de García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*, Estados Unidos, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1980, p. 88.

De nuevo, Ulpiana: «Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de las puerta de tu corral!» (p. 147). Y a pesar del resquemor que se alcanza a interpretar en sus palabras, la idea de abuso sexual y de deseo es difícil separar. Fijémonos a continuación en el siguiente lamento del personaje: «¡Ay, Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (Tirándose del cabello.) ¿Y de he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?» (p. 148). El abuso sexual del amo de la casa padecido por la sirvienta también se denuncia en *La casa de Bernarda Alba*, pero esta vez no es Poncia la que lo sufre sino la otra criada que tiene una posición todavía más inferior que Poncia. Queda evidenciado cuando al iniciarse la pieza aparece Poncia «comiendo pan con chorizo» y la Criada al verla «con tristeza ansiosa» le pregunta: «¿Por qué no me das para mi niña, Poncia?» (p. 140).

Ulpiana, como la Poncia, trata de revelarse constantemente contra su destino asignado, como si de una repetición del personaje lorquiano se tratara: «Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad» (p. 144). Después, nos hace saber cómo empezó a servir desde muy pequeña, cómo sufrió abuso sin tener ni siquiera la «primera regla» e incluso termina comparándose con las esclavas. Pero todas esas penurias han cesado, pues con alevosía ha planeado el fin de sus opresoras, queriendo invertir los roles. La acotación nos da muestra de ello, cuando Nazaria y Daría «agarraditas del brazo se sientan hilpando como perrillos» (p. 234), mientras Ulpiana pronuncia:

¡José Rosario Antúnez Valdivieso! ¿Me estás oyendo? Voy a zapatear encima de tus restos por los siglos de los siglos, para que no se te olvide nunca el tacto de mis ijares de niña pobre. Me cago en todos vuestros. Voy a zapatear encima del señor cura encima del señor cura que no quiso enterrar a mi madre por suicida. Y en la tumba del guardia que se llevó por delante a mi hermano por cazar un conejo en el coto. Y en la del médico que nos dejaba morir porque no teníamos con qué pagarle. Y en la de las señoronas de la Casa Grande, que preferían darle las sobras a los perros antes que a mí. Y en todos los hijos de puta de este pueblo de mierda (p. 234).

Y sin terminar de pronunciar su discurso, cae al suelo y muere envenenada por el matarratas que Aurori le ha echado en su copa de anís.

Antes de pasar a la siguiente lectura del símbolo, queremos señalar también la actitud fiel de la Tía y la Ama de *Doña Rosita* que no dejan de mostrarse compasivas ante la situación de Rosita. Actitud que incomoda al personaje, como expresa a continuación: «¡Vamos! No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. (Se va el Ama). Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan» (p. 139). En la DRAE se

define fidelidad como aquello «que guarda fe, o es constante en sus afectos, en el cumplimiento de sus obligaciones y no defrauda la confianza depositada en él», exactamente como la actitud que mantiene Tía y Ama.

Volviendo a *La casa de Bernarda Alba* y a su influjo en *Atra bilis*. Otra lectura de la imagen del perro es análoga a la posición de la mujer frente al hombre. Martirio, que «desde niña les tuv[er]o miedo» (p. 170), sentencia la postura sumisa de la mujer frente al hombre: «A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer! (p. 171)»; le sigue Poncia: «El hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma, se pudre llorando en un rincón». «Tú te conformaste», le pregunta Amelia y ella contesta: «¡Yo pude con él!», adquiriendo un rol masculino, violento, como si fuese la única manera de imponerse a ellos, por la fuerza, con la amenaza de la muerte siguiendo la «tradición falocéntrica».⁸⁹³ Y continúa Martirio: «¿Es verdad que le pegaste algunas veces?» Y ante la afirmación de Poncia, Magdalena opina: «¡Así debían ser todas las mujeres!» (p. 198).

Uno de los personajes que mejor representa esa figura sumisa frente al varón es el de Adela. En un momento de la obra, «se oye un silbido», Pepe la está buscando, y ella «corre a la puerta» (p. 274). Y más evidente resulta, cuando Adela le reconoce a Martirio que Pepe la «quiere para su casa» (p. 237). Admitiendo, finalmente, su entrega total en la siguiente confesión: «Pero yo me iré a una casita donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana» (pp. 272 y 273), pues, «en mí no manda nadie más que Pepe» (p. 275). No obstante, Ricardo Doménech, ante esta observación nos advierte: «Tales palabras, bien entendido, no suponen de ningún modo que Adela esté dispuesta a cambiar la cárcel de su vida familiar por otra cárcel también familiar: el matrimonio». El crítico niega esta interpretación y reflexiona sobre ello: «Si bien esta rebeldía, de un lado, no comporta una visión revolucionaria (Adela no quiere cambiar la sociedad) y, de otro, implica otra clase de sumisión: la sumisión al mundo instintivo».⁸⁹⁴ El darse sin ataduras a la fuerza del instinto no es discutible en el personaje de Adela, pero tampoco se puede discutir que Adela acepta su situación pasiva, la de esperar la visita de su amado en esa casa imaginaria. Ella misma admite la pasividad femenina frente a la actividad masculina en una conversación con sus hermanas y Poncia, a propósito de la llegada de los segadores:

⁸⁹³ Cixous, *La risa de la medusa*, op. cit., p. 62.

⁸⁹⁴ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 169.

PONCIA. De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo. [...] Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas (pp. 211 y 212).

Ante tales historias, Adela acepta con resignación: «Se les perdona todo». Y Amelia con impotencia expresa: «Nacer mujer es el mayor castigo». Y le sigue Magdalena, mucho más radical: «Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen» (pp. 211 y 212).

A pesar de compartir la observación de Doménech, no excluimos la sumisión frente al hombre que muestra Adela y todo el universo femenino que García Lorca nos presenta. Tengamos en cuenta que Pepe el Romano ha decidido casarse con Angustias porque «necesit[a] una mujer buena, modosa» (p. 195) y sobre todo con la fortuna suficiente para satisfacer sus necesidades, sin embargo, se acuesta con la hermana pequeña a la que realmente desea pero que carece de fortuna para satisfacerlo totalmente. Con una satisface lo material y con la otra lo sexual, preocupándose únicamente de su bienestar.⁸⁹⁵ Una buena demostración la encontramos en el siguiente diálogo entre madre e hija:

ANGUSTIAS. Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otras cosa. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: «Los hombres tenemos nuestras preocupaciones».

BERNARDA. No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos. [...] No procures descubrirlas. No le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.

ANGUSTIAS. Debía estar contenta y no lo estoy.

BERNARDA. Eso es lo mismo (pp. 250 y 251).

En *Atra bilis*, así como veíamos en el apartado sobre la muerte, donde Laila nos confesaba su predilección por los perros en sus obras, también se presenta el símbolo desde una tercera lectura: los perros como vigilancia. Mientras Aurori y Ulpiana juegan al parchís

⁸⁹⁵ Exactamente como observa Frazier:

La figura masculina en la obra de Lorca sirve para señalar un tipo real y fuerte de la vida actual; no es hombre como representación de su sexo particular sino de aquellas personas que tienen los ojos y los oídos cerrados a los gritos del prójimo. Son aquellas personas que no padecen angustia ni agonía frente a la vida, que no saben ni quieren buscar otro fin, ni otro propósito, porque se encuentran y se contentan con lo puramente mundano, material, convencional. En cambio la figura femenina no es singularmente la mujer como representación del sexo sino la representación de aquellas personas que van profundizándose en los problemas filosóficos de la vida, de conocerse, de realizarse y de averiguar su propósito.

Brenda Frazier, *La mujer en el teatro de García Lorca*, op. cit., p. 188.

se oye otro trueno, «la luz se va. Los perros ladran con saña. Una corriente de aire apaga los cirios del catafalco. Todas gritan» (p. 208). Esos aullidos «con saña» de los perros recuerdan la vigilancia que los de afuera tienen con los de adentro, preocupación constante para Nazaria como podemos comprobar: «Cerrar todos los postigos. Atrancar esa puerta, que mañana vamos a ser la comidilla, la comidilla vamos a ser, la comidilla...» (p. 223). Pensando, equivocadamente, que dentro de la casona están a salvo de todo y de todos. Parece que estemos escuchando a Bernarda: «¡Qué escándalo es este en mi casa y con el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques» (p. 220). Sin embargo, de forma análoga a *La casa de Bernarda Alba*, en *Atra bilis* la vigilancia constante se encuentra dentro de la casona, así lo advierte nuevamente Nazaria: «Baja la voz que te va oír el servicio» (p. 202), refiriéndose a Ulpiana. Por tanto, queda bien claro que en estas casas no hay en quién confiar y todas transitan entre el papel de opresoras y de oprimidas según el ojo que las mire.⁸⁹⁶

Volvamos a *La casa de Bernarda Alba*, más concretamente a la historia de la hija de Librada. Recordemos como esta escondió a su hijo muerto debajo de una piedras «pero unos

⁸⁹⁶ Las siguientes palabras dedicadas al montaje de *La casa de Bernarda Alba*, realizado en Madrid en 1984, bajo la dirección de José Carlos Plaza, observan perfectamente lo que estamos tratando de ver, el juego entre verdugos y víctimas constante en los personajes lorquianos. Y a pesar de referirse a Bernarda, sus hijas y sus criadas, podrían referirse, a su vez, a Nazaria, Daría, Aurori y Ulpiana:

Nuestra primera intención en la «comprensión». Comprensión de los comportamientos de Bernarda y sus hijas. No son monstruos ni seres robotizados. No hay un verdugo y cinco víctimas. Bernarda no es la fuerza bruta, sino una mujer reprimida y, por tanto, represora, una mujer inculta, sin armas culturales, ni experiencias que la permitan moverse de sus normas, normas que le han inculcado, que la rodean y sin las cuales no puede vivir. No conoce otra forma de actuación y sin ella se pierde. Tiene 60 años, 60 años de soledad, de aislamiento, de frustración vital. Nos hemos preguntado cómo ha sido la vida de Bernarda, sus dos matrimonios, las relaciones vecinales, familiares y el mundo que le tocó vivir. Hemos querido entenderla, la hemos visto como víctima de una soledad con la cual ella se identifica, y sobre todo ella misma, con sus miedos, con sus necesidades frustradas. Representante de una iglesia condenatoria de la vida, de una sociedad que posee el dinero y las leyes para impedir la realización personal, colectiva y solidaria. Pero no es un símbolo sólo, es Bernarda Alba, una mujer incapaz de pensar, de imaginar y comprender. Las hijas no son para nosotros las «pobres víctimas» de una fuerza represora. Son mujeres, al igual que Bernarda, incultas e insolidarias, agarradas a una situación cómoda que les permite vestirse, dormir y comer sin problemas materiales, que reduce sus inquietudes y limita sus posibilidades. ¿Qué tranca cierra la puerta de Bernarda? ¿Qué les impide marcharse de esa casa? Nuestra contestación es el miedo, el miedo a cambiar, el miedo a enfrentarse a otra manera de vivir, de pensar y actuar. Su única salida es el hombre. El hombre como solución. El matrimonio o la prostitución. Que alguien decida por ellas, que alguien las salve, que alguien les marque el camino. Son víctimas de sí mismas, de su situación y verdugos como las demás, unas con otras. Reflejo mimético de nuestro pueblo, acoquejado frente al exterior, despreciativo de lo que consideramos inferior, de lo que no conocemos, durante tantos años dominados por una fuerza dictatorial y asustados ante un futuro que requiere otras soluciones, no las conocidas, sino diferentes, imaginativas, las cuales ni siquiera nos planteamos.

José Monleón, «Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 434, 1986, pp. 381 y 382.

perros [...] lo sacaron, y como llevados por las manos de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta» (p. 238). En el acto III, como si se tratase de un presagio, Poncia nos advierte: «Están ladrando los perros» e instantes más tarde dice la Criada: «Los perros están como locos» y María Josefa confiesa: «Tengo miedo que los perros me muerdan» (p. 267). Muestras suficientes para identificar el símbolo con la vigilancia y con su facultad premonitoria. Lo dice Doménech: «De acuerdo con la facultad premonitoria que tradicionalmente les confiere el folclor, se diría que -en concordancia con el caballo blanco- esos perros que ladran en la noche están anunciando la inmediata muerte de Adela».⁸⁹⁷

Por una parte, los perros que están fuera vigilando la casa son los otros, el gran enemigo de Bernarda; pero, por otra, son las mismas habitantes de la casa que resultan controladoras de todo lo que ocurre dentro de la casa especialmente Bernarda, Poncia y Martirio. De nuevo Doménech: «Digamos por fin que hay algo de perruno en Martirio, en su actitud de no dejar pasar a María Josefa y a Adela (acto III), y en la propia Bernarda, siempre en su papel de guardián del umbral».⁸⁹⁸ Veámoslo en la siguiente queja de Adela: «Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar» (p. 202), refiriéndose a su hermana Martirio; y tras ser descubierta por Poncia, Adela disgustada le dice: «¡Ciega debías estar!». Y Poncia le contesta: «Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata» (p. 204). De Bernarda, sobradamente hemos referido la actitud controladora. Nada más empezar la pieza se nos informa de ello, pero quizá las siguientes palabras sean un buen reflejo de esa configuración del personaje a través del perro: «Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera, [...] ¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no sienta!» (p. 236).

4.8.1.2. *El matrimonio Palavrakis*

Interrumpiendo el recorrido intertextual entre *La casa* y *Atra bilis*, debemos incluir en la lectura del perro a veces como víctima, otras como controlador (fidelidad) y, una última, como peligro, el texto de Liddell. El perro de todos los animales que aparecen en los textos de la dramaturga es el que tiene un peso mayor, y en este texto dramático así se demuestra. Siendo el fantasma que persigue a nuestros protagonistas, especialmente a Elsa. En *El matrimonio Palavrakis* la protagonista tiene un trauma con el maltrato que sufrían los perros de su pueblo. Este maltrato ejercido hacia ellos es la constatación de la maldad existente en la

⁸⁹⁷ Doménech, «García Lorca y la tragedia española», *op. cit.*, p. 173.

⁸⁹⁸ *Ídem.*

sociedad, según Elsa, y es motivo de desconfianza total hacia el ser humano, una desconfianza que se traduce en pavor:

Y los niños teníamos pesadillas horribles. [...] hubo muchos días en los que no se escuchó reír a un solo niño. Pobres perros. Los colgaban cerca del suelo a propósito. [...] en aquel pueblo les retorcián el cuello a los gatos, pegaban a las mujeres y ahorcaban a los galgos, pero mi padre ahorcaba a todos los perros [...]. No tengas miedo. Mi padre ya no está. Nadie va a matarte. Mi hija es un perro. Qué guapa. Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un perro. Mi hija es un perro (p. 9).

Gatos, perros y mujeres están dentro del mismo saco que denuncia, una y otra vez, Liddell en sus obras; el saco de los indefensos y los maltratados. Así, los perros degollados, mujeres maltratadas y gatos estrangulados que aparecen en sus textos reiteradamente lo demuestran. Y su «hija es un perro», repite Elsa, puesto que también Chloé será víctima de sus padres, también a ella la matará su padre, después de abusar de ella.

Decíamos que Elsa acostumbrada al miedo desde muy pequeña, continuará con él en su vida adulta, extendiendo la figura temida del padre a la figura temida del marido. El personaje, nada más dar inicio a la pieza, nos descubre el origen de su temor, ese temor que le ha acompañado toda su vida:

Mi padre me quería tanto que me regalaba perros cuando me ponía triste, y después siempre los mataba, me regalaba perros y los mataba [...]. Decía que me chupaban los muslos. Me chupaban los muslos. Mi padre era muy receloso y no le gustaban los animales. No le gustaba que los perros me chuparan los muslos. Pero mi padre ya no me quiere. No tengas miedo. Mi padre ya no está. Nadie va a matarte. Mi hija es un perro. Qué guapa. Qué bonita con el vestido azul. Mi padre es una anguila. Mi hija es un perro. Mi hija es un perro (p. 9).

Que Elsa considere a su hija como un perro tiene que ver con la relación de abuso que su marido tiene con su hija. Del mismo modo que el padre de Elsa abusaba de los galgos, y terminaba asesinandolos, Mateo repetirá la acción con Chloé, su hija. Esto explica que se disguste tanto cuando descubre que la criatura que está gestando es una niña: «No, no, niñas, no...» (p. 20), dice, como si en su hija se fuera a repetir su historia. Elsa incapaz de destruir esa situación asfixiante, pues entendemos el miedo como «perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario»,⁸⁹⁹ permite que su marido abuse y mate a su hija, acostumbrada a hacerlo con su padre y los galgos: «Y los niños teníamos pesadillas horribles. Y en las pesadillas nos sangraban los pies. Y al día siguiente no teníamos ganas de jugar, no» (p. 9). Convirtiéndose, de esta manera, en cómplice de los crímenes de su padre y de su

⁸⁹⁹ «Miedo», del lat. *metus*, Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, op. cit.

marido. La identificación de los niños con los animales acentúa ese carácter desprotegido que tanto animales como niños padecen ante la amenaza del adulto. Primero, Mateo y Elsa nos lo intentan explicar a través de la figura del conejo:

MATEO: No hay niños enterrados porque los asesinos de niños cortan a los niños en trozos y luego se los comen. ¿Has visto alguna vez un conejo enterrado?

ELSA: No

MATEO: Nunca has visto un conejo enterrado porque a los conejos los cortan en trozos y luego se los comen. Igual que a los niños. Somos una especie de conejos. Cuando te comes a un conejo es como si te comieras a un niño. ¿Has comido conejo alguna vez? (p. 22).

Después, Mateo, casi al finalizar la pieza, confesará su crimen admitiendo la insignificancia de su hija: «Si a nuestra hija le arrancaran la piel no sería más que una herida. Chloé es una herida. Te lo aseguro. Por dentro es viscosa y horripilante. No es hermosa. No la distinguirías de un perro atropellado. Sólo materia, eso es, sólo materia» (p. 54). Para el personaje no sólo su hija sino su mujer, también, son comparables a un perro o a un animal y al compararlas se posiciona ante ellas, pues tanto el animal como ellas son seres inferiores, dignos de desprecio. Claramente se ve cuando discutiendo con su esposa, Mateo le dice: «Te compadecen como a un perro» (p. 31), reforzando la debilidad del símbolo. Se refiere a los otros, los conocidos que participan, en cierta manera, del dolor del matrimonio tras la pérdida de su hija. Y en otra ocasión, le dice Mateo: «Parir como lo animales. [...] Querías parir a todos los perros del mundo. Hueles a perro. Tienes ojos de perro. Y vientre de perra» (p. 35). Y más obvio resulta cuando Mateo acuchilla a su perro, mientras Elsa se está duchando.

Además, el perro en *El matrimonio*, como veíamos anteriormente con el texto de *Atrabilis*, es atributo de «guardián y guía del rebaño».⁹⁰⁰ Y estos rasgos tienen sentido si pensamos en la figura de Chloé, pues que mayor fidelidad podemos encontrar que la que siente un ser indefenso como es una hija ante la figura de su padre y madre, su máxima autoridad, pero también, su máxima protección. Si el padre corresponde al consciente, la madre corresponde al inconsciente, nos advierte Cirlot: «Así como el heroísmo es la actitud espiritual propia del hijo, el dominio es la potestad del padre. Por ello, éste representa el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, que pone obstáculos a la instintividad y a la subversión, por expresar también el origen».⁹⁰¹ Además, siguiendo la relación análoga entre hija y perro, justo al iniciar la pieza, la Narradora nos informa de un «caniche ciego», es el perro del matrimonio. La ceguera del caniche señala esa dependencia que sufren ambos,

⁹⁰⁰ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 364.

⁹⁰¹ *Ibid.*, pp. 353 y 354.

hija y perro, hacia el matrimonio, hacia sus amos. Y, al mismo tiempo, su fragilidad, es decir, esa dependencia les convierte en víctimas, como vamos desvelando.

En los textos de Liddell hay una ferviente defensa de los animales por considerarlos desprotegidos en una sociedad que los considera inferiores. Liddell dice: «Algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres y los animales volverán a gobernar. Y el arte desaparecerá junto a la pobreza y la riqueza, puesto que los animales son bellos y buenos por sí mismos».⁹⁰² Observa Vidal Egea: «La dramaturga atiende al intercambio de fidelidad animal con traición, de amor con indiferencia, que se puede extrapolar también no sólo a las relaciones de animales con humanos sino a las relaciones humanas entre sí».⁹⁰³ Para Liddell el recurso del perro es repetido en varias de sus piezas, con el intento de denunciar el abuso y maltrato que los animales sufren a diario con sus dueños, relación que se puede extrapolar a las relaciones humanas de superioridad e inferioridad. Muestras de este interés hacia el animal (y hacia todo ser inferior y maltratado) las encontramos en un blog personal de la autora titulado *Mi puta perrera* donde nos denuncia su cotidianidad; y, también, en la obra titulada *Perro muerto en tintorería. Los fuertes*, en la que el perro es uno de los personajes protagonistas interpretado por la propia dramaturga. Así, Liddell trata de denunciar la violencia contra los animales y dismantelar a los maltratadores de estos que poco se diferencian de los humanos. En otra de sus obras, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, equipara a los emigrantes procedentes de África con los animales, concretamente con los peces o con animales repulsivos, como las lombrices o las serpientes, con el propósito de mostrar el desdén de la sociedad ante uno de los mayores problemas de nuestra actualidad, la emigración: «Al principio pensamos en una lombriz, una lombriz enorme y negra, una lombriz enferma, una lombriz que venía del mar»,⁹⁰⁴ se dice despreciablemente de los emigrantes procedentes del continente vecino. Según Vidal Egea:

La dramaturga hace referencia a la violencia desatada contra los animales indefensos como una manera humana de canalizar el odio, la rabia, el miedo y la frustración personal. El ser humano llega a cometer contra el animal todo tipo de torturas y abusos mostrando su componente más cruento y aprovechando que las víctimas están desprotegidas. Pero la realidad es que la violencia contra los animales no está desligada de la violencia humana, de hecho, una investigación realizada en Estados Unidos muestra que el 70 por ciento de los asesinos en serie habían maltratado animales.⁹⁰⁵

⁹⁰² Liddell, *Y los peces salieron a combatir*, op. cit., p. 117.

⁹⁰³ Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, op. cit., p. 252.

⁹⁰⁴ Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 14

⁹⁰⁵ Vidal Egea, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, op. cit., p. 252.

Sin embargo, en *El matrimonio Palavrakis* tan sólo se ocupa de los perros, en concreto, de los galgos, de los que encontramos la siguiente información en el *Diccionario* de Chevalier:

A diferencia de los demás canes, el galgo se considera no como impuro, sino como dotado de baraka [...]. Según una tradición del Profeta, éste declaró que un recipiente en el que ha bebido un perro debe ser lavado siete veces, la primera vez con tierra. Se dice que él prohibía matar perros, salvo los canes negros que tuvieran dos manchas blancas encima de los ojos, por ser tal clase de perro el diablo. Matar un perro deja impuro; se dice que es tan malo como matar a siete hombres; se cree que el can tiene siete vidas. [...] el simbolismo del perro en Extremo Oriente es esencialmente ambivalente: benéfico, pues el perro es el compañero próximo del hombre y el guardián que vigila su morada; maléfico, pues, emparentado con el lobo y el chacal, aparece como un animal impuro y despreciable. El enviado de Dante, el veltro, es un galgo, animal que hallamos también en Durero, y que se ha podido identificar con el Precursor del segundo advenimiento erístico. [...] en el Japón el perro goza muy generalmente de una consideración favorable: compañero fiel, su efigie protege a los niños y facilita el trabajo de las mujeres embarazadas.⁹⁰⁶

Más allá de la importancia de los galgos sacrificados por el padre de Elsa, la presencia de los perros apoyan la idea de este primitivo símbolo como guía de la muerte, señala Chevalier: «No existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, rien-K'uan, Cerbero, Xolotl, Garm, etc., a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selériicas».⁹⁰⁷ Esto es, el mundo en el que se mueve el teatro de Angélica Liddell, recordemos sus palabras que expresan ese querer ocuparse del lado oscuro del ser humano. Además de afirmar, una vez más, la fuerza que domina y conduce *El matrimonio Palavrakis*, la muerte o, lo que es lo mismo, Thánatos. Idea que se complementa con la siguiente observación: «El complejísimo símbolo del perro está ligado a primera vista con la trilogía de los elementos tierra, agua, luna, de los que se conoce la significación oculta, hembra, a la vez vegetativa, sexual, adivinatoria, fundamental, tanto para el concepto de inconsciente como para el de subconsciente».⁹⁰⁸ Dicha unión nos obliga a volver a los elementos cósmicos y recordar como el agua estancada y la tierra seca son elementos que ansían calor, alimento; en otras palabras, sangre derramada. Y la luna, lejos de la imagen romántica, como bien conocemos ya, se relaciona con la idea de potencia fatídica que busca, también, calor, sangre, esto es, sacrificio:

⁹⁰⁶ Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 820.

⁹⁰⁷ *Ídem*.

⁹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 816.

Los perros son los guardianes que impiden el paso de la luna al dominio solar (logos) y las torres, por el contrario, se elevan para advertir que el dominio de la luna está guardado por peligros indudables (los perils of the soul del primitivo). [...]. Un Tarot antiguo representa la imagen de un arpista, que, al claro de luna, canta a una joven que desata sus cabellos al borde de la ventana. Esta imagen alude al carácter mortuorio de la luna, pues el arpista es un conocido símbolo indudable de ánima. Este arcano, en suma, pretende instruir sobre la «vía lunar» (intuición, imaginación, magia), distinta de la vía solar (razón, reflexión, objetividad) y cargada asimismo de sentido negativo y fúnebre.⁹⁰⁹

Esta lectura, y última, del símbolo que tiene que ver con la idea de peligro y amenaza: «Claro, como los perros. Los asesinos de niños tienen dientes de perro. Fíjate en los dientes de tu padre» (p. 25). Pronto entendemos lo que verdaderamente es, que dicha conexión se relaciona, más bien, con el símbolo del lobo que tan insistentemente la Narradora-entrevistadora le advierte a la señora Palavrakis, porque Mateo «es el lobo» (p. 53): «El lobo aparece aquí como un símbolo del principio del mal, en un orden de ideas que no deja de tener relación con la cosmogonía gnóstica. Supone el mito nórdico que el orden cósmico es posible sólo por el aherrojamiento temporal de la posibilidad caótica y destructiva del universo, la cual (símbolo de la inversión) habrá de triunfar al final». Asimismo, concluye Cirlot: «Tiene conexión el mito con todas las ideas de aniquilamiento final de este mundo, sea por el agua o por el fuego».⁹¹⁰

4.8.2. El caballo

4.8.2.1. *Atra bilis*

Cerrando el paréntesis de *El matrimonio Palavrakis* para ver cómo actúa la imagen del perro y retomando la idea de sumisión del perro que señalábamos en la intertextualidad entre *Atra bilis* y *La casa* -tanto como sumisión social por parte de las criadas como sumisión de género por parte de la mujer-, vayamos a ocuparnos de otro animal que ofrece esta última idea, la de sumisión sexual, el caballo.

En *Atra bilis*, Ulpiana no mantenía únicamente una relación sumisa con el difunto, pronto descubrimos como este, a pesar de estar casado con Nazaria, disfrutaba de la compañía de las otras cuando le apetecía. Así nos lo presenta Daría: «El señorito de los caracolillos. El ingenierito del pelo engominado entrando en la taberna a caballo y vestido de guardia marina. Y nosotras tres como imbéciles, como las pánfilas que éramos, cayéndonos la baba escuchando tus cuentos de mulatos y cocoteros» (p. 204).

⁹⁰⁹ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 293.

⁹¹⁰ *Ibid.*, pp. 286 y 287.

Idea que nos hace pensar en cómo aparece Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, montado a caballo. Varias son las veces que se señala su caballo: la Criada avisa de la llegada de Pepe (p. 181), «no se dice que vaya a caballo pero, con buen criterio, en algunos montajes de la obra se ha subrayado su presencia con el sonido en off de los pasos del caballo»,⁹¹¹ son palabras de Doménech. Amelia oye «los pasos de su jaca» (p. 193), y llegando al final de la obra Pepe sale «corriendo con su jaca» (p. 279). El caballo que simboliza lo instintivo se identifica con facilidad con la figura de Pepe el Romano, más concretamente con el caballo garañón que Bernarda tiene encerrado en el corral y al que tiene intención de echarle las potras nuevas al amanecer (p. 244). Y precisamente ante el desconcierto de Martirio, pues le ha parecido escuchar gente en el corral, su hermana Amelia piensa que puede haber sido una mulilla sin desbravar, a lo que le contesta con intención Martirio, haciendo una clara alusión a Adela: «Eso, ¡eso!, una mulilla sin desbravar» (p. 216). Y más significativas son las palabras de Bernarda, con una clara referencia al instinto de Adela y de Pepe el Romano: «¡Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes!» (p. 245). Del mismo modo que la flora, dentro del bestiario que puebla la obra de Federico, el caballo tiene una importancia mayor. Tanto en poesía como en teatro, el caballo es presente en el *Romancero gitano*, en *Bodas de sangre*, en *La casa de Bernarda Alba* y en *El público*. El caballo es vida, perturbación, virilidad y delirio furioso como el que siente Mariana Pineda por Pedro que lo compara con un caballo. También aparece como mensajero de la muerte en la poesía, pero sobre todo como fuerza viril en el teatro. Recordemos los tres Caballos Blancos del cuadro tercero de *El público* que significan esa fuerza que quiere ser heterosexual en contraposición al Caballo Negro que se ha quitado el traje «para que se sepa la verdad ».⁹¹² Por último, tengamos presente también el caballo de Leonardo, en *Bodas de sangre*, que lo conducía hacia la puerta de su pasión sin que se pudiera resistir. Pero además, y queremos recoger toda su reflexión, Doménech nos advierte, volviendo a *La casa*, rápidamente de la segunda lectura del símbolo:

En la segunda interpretación que nos conviene retener de Cirlot, éste, siguiendo a Eliade, recuerda que el caballo es «un animal ctónico-funerario» y, de acuerdo con Krapp, registra que «soñar con un caballo blanco en Alemania o Inglaterra se consideraba presagio de muerte». Todo hace pensar en que la imagen del caballo blanco, en el acto III, desempeña esa función premonitoria. En último término, que sobre el caballo recaigan dos significaciones tan opuestas- lo instintivo y lo mortuorio- no se contradice,

⁹¹¹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 171.

⁹¹² Lorca, *El público*, op. cit., p. 155.

sino que resulta coherente con la antinomia que en *La casa de Bernarda Alba* irrumpe a cada paso: la antinomia vida-muerte.⁹¹³

Así vemos como se repite la misma fuerza que Pepe el Romano ejerce en la casa de Bernarda en el difunto esposo de Nazaria, que levanta las mismas pasiones entre las hermanas. Por esta razón, él será el mayor conflicto de la casa, en torno a él girarán todas las féminas y todo el conflicto. Aurori, «que canta a gritos para provocar a Daría», dice: «Muerto es tu enamorado, muerto es, que yo lo vi» (p. 198). Y en otra ocasión, el mismo personaje en un momento en que se han ausentado Nazaria y Daría va hacia el ataúd y con mucha ternura le canta la siguiente habanera: «Adiós, adiós, estrella de mis días, adiós mi amor, luz en mis noches frías. Adiós, mi amor, recuerda que en mi vida no hay más que penas, no hay más que penas si me faltas tú» (p. 183). Tal es la importancia de este personaje ausente que hasta el subtítulo de la obra de Ripoll lo tiene presente: *cuando estemos más tranquilas...*, refiriéndose, precisamente, al estado de paz que conseguirán tras deshacerse del difunto. Daría insistirá: «Todo esto es por tu causa. Si te hubieras quedado en tu isla tropical todas estaríamos más tranquilas» y se despide de él así: «Tanta paz lleves como descanso dejas» (p. 204).

4.8.3. El toro

4.8.3.1. *Atra bilis*

La lectura simbólica del toro, animal con el que Nazaria compara a su difunto marido, «de joven era membrudo como un toro» (p. 193), es una buena manera de comprender el concepto de deseo que sienten estas mujeres. Que el difunto sea comparado con el toro muestra el dominio que este desempeña sobre ellas, pues «en todas las culturas paleorientales, la idea de poder era expresada por el toro». En acadio, romper el cuerno significa «quebrantar el poder».⁹¹⁴ El concepto de deseo que se trabaja en *Atra Bilis* es un concepto conectado con la apropiación, siguiendo, así pues, nuestra reflexión sobre la relación de esclavitud entre el hombre y la mujer. José Rosario Antúnez Valdivieso es descrito a través de la figura del toro y del caballo, símbolos de fuerza, superioridad y dominio. Consecuentemente, el deseo de estas mujeres surge «de una mezcla de diferencia y de desigualdad». Puesto que, recordando las palabras de Hélène Cixous: «Si los dos elementos de la pareja están en estado de igualdad, el movimiento hacia no existe. Siempre es

⁹¹³ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, op. cit., p. 172.

⁹¹⁴ Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 445.

una diferencia de fuerzas lo que conlleva el movimiento».⁹¹⁵ Así, su sentimiento las conduce forzosamente a la adoración del objeto que desean. Considerándolo, tal y como nos indica su definición,⁹¹⁶ como una cosa divina, no complementaria, sino superior.⁹¹⁷ Explicación que ayuda a entender las palabras de Nazaria al despedirse de su difunto marido: «Estos son los restos fríos del hombre que yo adoré. Benditas por siempre su carne y su sangre» (p. 221).

No con el toro será comparado Pepe el Romano, pero sí con el león: «Él dominará toda la casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león» (p. 276). Algo similar ocurre con el personaje de Bernarda, que ejerce otro tipo de dominio en la casa y así es que María Josefa le dice «cara de leoparda», por la fiereza que tiene el personaje comparada con un hombre en varias ocasiones. Y al fin y al cabo, tanto el toro como el león, son animales caracterizados por su fuerza como analogía a la relación de control que ejercen sobre todas ellas y sobre sus casas.

4.9. Rituales

4.9.1. Ritos de la torturadora

4.9.1.1. *Selección natural*

Hemos decidido cambiar en el título de este apartado el género del oficio para acentuar más, si todavía es posible, la descalificación total que Lynndie hace de su hija Jessica y de todo el género femenino. Más explícito no puede aparecer ese empeño de invisibilizar a su hija, cuando Lynndie le explica «el oficio de torturador», a pesar de que se lo enseñe a ella, de género femenino y no masculino. Y es que de las muchas

⁹¹⁵ Cixous, *La risa de la medusa*, *op. cit.*, p. 36.

⁹¹⁶ «Adorar» del latín *adorare*: «Reverenciar con sumo honor o respeto a un ser, considerándolo como cosa divina». Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, *op. cit.*

⁹¹⁷ Simmel ante la posición superior del hombre observa:

Desde tiempos inmemoriales todo dominio basado en la prepotencia subjetiva ha procurado dotarse de una razón objetiva, es decir, ha transformado el poder en derecho. La historia de la política, del sacerdocio, de las construcciones económicas o del derecho familiar está lleno de ejemplos. En la medida en que la voluntad del *pater familias*, impuesta en una casa, se presenta como «autoridad», éste ya no es el explotador arbitrario del poder, sino el portador de una legalidad objetiva, que abarca lo suprapersonal-universal de los intereses familiares. Sobre esta analogía, y frecuentemente en el mismo contexto, la superioridad psicológica que la relación de dominio entre hombres y mujeres concede a las manifestaciones del ser masculino se convierte en superioridad lógica; entonces, éstas exigen capacidad normativa, ya que revelan la verdad objetiva, válida para todos los individuos, masculinos y femeninos.

Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 75 y 76.

transformaciones que las mujeres debemos hacer para que la misoginia deje de estar presente entre las mujeres, se encuentra la de dejar de usar un lenguaje que deje de invisualizarnos como género. Que Lynndie invisualice el género de su hija no sorprende en absoluto a medida que avanza la segunda parte de *Selección natural* y descubrimos la fobia que esta siente por su hija y por el ser femenino o, dicho de otro modo, la cultura de la mujer, esto es, del cuidado.

A lo largo de *Control room* asistimos a la insoportable lección que una madre le da a su hija sobre la manera de convertirse en una buena maltratadora, para ello, la madre se sirve de todas las posibles formas crueles y despiadadas que existen para ejemplificar el oficio. La primera lección que recibe es sobre la actitud que debe mostrar la torturadora:

Para aprender con garantía el oficio de torturador, el primer requisito, el primer requisito es mantener en todo momento un alto grado de concentración. El máximo posible. Y yo, en calidad de A, si viera que no prestas la debida, y digo «la debida» atención, es decir, la que yo te exijo, entonces no sólo te lo haré saber sino que además me veré obligada a tomar medidas, medidas por supuesto pertinentes. ¿Me estás escuchando? (p. 485).

Después, se preocupa por las nociones de tiempo y espacio: «En este oficio el tiempo no es importante. Lo que verdaderamente importa es el espacio». Y acto seguido le pregunta: «¿Cuál sería el lugar más indicado para infringir dolor extremo con la máxima eficacia?» (p. 485). Y reanuda su lección: «El espacio no sólo ha de ser cuidadosamente escogido sino además, y esto es lo esencial, ha de estar preparado para que el objetivo quede cumplido con total efectividad» (p. 485). Más adelante delimita muy bien cuál es el espacio de actuación para ellas: «A ver si te enteras de que en este oficio siempre hay dos espacios. Uno es el exterior (Latigazo.) y el otro, el interior. Y lo que pasa aquí dentro, en esta habitación, no tiene que ver nada con el mundo exterior. (Latigazo.) Aquí las leyes las ponemos nosotras» (p. 488). Puesto que es el único espacio en el que a la mujer se le permite gobernar, transportándonos, una vez más, a la sociedad de Bernarda con sus normas y represiones: «Aquí se hace lo que yo mando» (p. 158). Pero dentro de la casa, donde se le permite ejercer la autoridad a la mujer, la «inquisitiva» (p. 184), «la mandona» (p. 140), «golpeando el bastón en el suelo» (p. 155), les avisa: «¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!» (p. 185).

Otra de las actitudes que se le exige al profesional de la tortura es una rutina, «el oficio del torturador está íntimamente ligado con la metafísica de las costumbres», según Lynndie que continúa su lección: «La primera costumbre de todas es tener todos los

instrumentos necesarios a mano. ¿Cuántas veces te lo he dicho?». «¿Cinco?» (p. 486). A medida que va avanzado la lección, la brutalidad por parte Lynndie aumentará despiadadamente y pronto dará lugar al intercambio de los roles, sufriendo al mismo tiempo el abuso de poder:

LYNNDIE.— Y ahora dime, ¿qué es lo que no he hecho bien? (JESSICA se quita la sangre del labio.)
JESSICA.— Bueno...pues... yo creo que el golpe no ha sido muy contundente.
LYNNDIE.— Mal. Hay que fijarse en los detalles. Mírame las manos. ¿No echas en falta algo?
JESSICA.— No sé. (LYNNDIE agarra a JESSICA con fuerza la cara.) [...]
(LYNNDIE se pone un guante y le da otro puñetazo.)
LYNNDIE.— Y ahora dime cuál es la diferencia.
JESSICA.— Ahora sí, ahora sí que me ha dolido.
LYNNDIE.— Mal. Respuesta incorrecta.
JESSICA.— ¿Y cuál es la correcta, mamá?
LYNNDIE.— Que antes he te dejado marca y ahora no. Prueba tú ahora. (JESSICA se levanta de la silla y LYNNDIE se sienta y le entrega el guante.) LYNNDIE.— Primero sin guante. Venga, es para hoy. (JESSICA le da una bofetada sin ganas.)
LYNNDIE.— Con esa actitud no aprenderás nunca. Repítelo con más ganas. Sin miedo. [...] (JESSICA le da a LYNNDIE un puñetazo muy fuerte y le hace más sangre en el labio.) (p. 486).

Lynndie tiene un único propósito, educar a su hija para que sea una perfecta torturadora, por tanto toda actitud asociada a lo sentimental queda absolutamente prohibida y descalificada, como es la pasión: «No seas tan pasional. El torturador ha de mantenerse lejos de las pasiones. Cuanto más mejor. El torturador es un ser costumbrista, en ningún modo pasional» (p. 487), le enseña Lynndie. El eco de Bernarda no cesa en ningún momento: «Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar» (p. 250). Del igual modo que las hijas de Bernarda, Jessica se agota con tanta violencia y en un momento reconoce su incapacidad para el oficio:

JESSICA.— No puedo.
LYNNDIE.— (Levantándose.) Bien. Es normal que estés bloqueada. Este oficio requiere una gran fortaleza física y mental. En estos casos lo mejor es cambiar de actividad, hacer algo que te ayude a relajarte y así obtener cierta distancia. (LYNNDIE le da una cuerda para saltar a la comba a JESSICA.)
LYNNDIE.— Empieza. Yo te marco el ritmo. [...]
LYNNDIE.— Empieza y calla. (LYNNDIE empieza a contar: uno, dos, tres, cuatro...Lleva el compás con el chasquido de los dedos mientras JESSICA salta a la comba.)
LYNNDIE.— Y ahora sólo con la pierna derecha... y uno... y dos... y de Ramón no te preocupes... y tres... que ya me ocupo yo... y cuatro... que a Ramón lo conozco bien... y cinco... cambio de pierna...y uno... y dos... que yo sé cuándo miente... y tres... la

rodilla más arriba...y cuatro... déjame a solas y verás... (JESSICA deja de saltar y tira la cuerda.) (pp. 487 y 488).

Lo hemos omitido en las citas seleccionadas para tratarlo en este apartado a propósito para darle su importancia a continuación. Como ya hemos señalado en otros apartados Jessica a lo largo de la segunda pieza se muestra preocupada por la actitud que su marido Ramón tiene con ella, desahogándose con su madre a pesar de la indiferencia que esta le muestra, le explica: «llega a casa demasiado cansado...sin ganas de hablar...» (p. 487). Más adelante aparece Ramón en escena y Lynndie desaparece. Este le anima en el aprendizaje, diciéndole: «Cariño, no perdamos tiempo. Ahora tú eres la profesora» (p. 490). Es la oportunidad perfecta para demostrar lo que ha aprendido de su madre, o, por el contrario, negarse a participar en ese sistema opresor en el que ha sido educada: «Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad» (p. 490). Y elige, naturalmente, la primera opción.⁹¹⁸ Continúa la lección:

(JESSICA coge una cuerda y ata un extremo al cuello de RAMÓN.)

JESSICA.— Quítate un zapato. (RAMÓN se quita un zapato y se lo da a JESSICA.) [...] Ponte de rodillas. [...] ¡A cuatro patas! Aquí no se habla. (RAMÓN obedece.) [...] JESSICA agarra bien la cuerda y lanza el zapato a unos metros de RAMÓN.): Cógelo con la boca y me lo traes. (RAMÓN va a por el zapato a cuatro patas y cuando está a punto de cogerlo, JESSICA tira de la cuerda.)

JESSICA.— ¿No sabes que hay que coger el teléfono cuando te llaman?

(RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide tirando de la cuerda.) [...] ¿Eh? ¿No sabes que la basura hay que bajarla todos los días? (RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide.) RAMÓN.— Afloja, afloja.

JESSICA.— ¿Y el zapato? ¿Dónde está el zapato?

RAMÓN.— (Mascullando.) Hija de puta. (RAMÓN intenta coger de nuevo el zapato con todas sus fuerzas. JESSICA, se lo impide tirando con firmeza de la cuerda. Tensión máxima. Gestos grandilocuentes. Esta acción, así como el gesto, queda en suspenso durante varios segundos (pp. 490 y 491).

⁹¹⁸Ante la elección de Jessica, Lagarde nos explica:

Muchas mujeres nos empoderamos en la misoginia patriarcal: con virilidad, valentía, con actitudes temerarias, hostiles y con todas las formas de comportamiento que son exaltación del machismo. Somos mujeres que al no hacer la crítica de la autoridad tratamos de apropiarnos de las formas patriarcales del poder. Muchas mujeres lo hicimos así porque no teníamos o no tenemos otra construcción de la autoestima y la identidad. Ahora sabemos que no es preciso empoderarse de esa manera. El poderío es una forma de empoderamiento que no está basado en la exclusión, la descalificación y la violencia.

Lagarde, *Para mis socias*, op. cit., p. 139.

La crueldad del momento parece que se suaviza en el momento en el que aparece en escena Lynndie que tras corregir algunos detalles y pasar «lentamente la mano por el vientre» (p. 491) de Jessica -no podemos pasar por alto este gesto tan incoherente con lo que acabamos de presenciar- pronuncia: «Fin del ejercicio». Ellos «abandonan la postura y se dejan caer al suelo agotados. Lentamente se incorporan»). Y Lynndie les anuncia que mañana continuarán con el aprendizaje. Mientras «recoge el zapato» y les advierte: «¡Ah! Una cosa más. (Pausa. Con el zapato alzado.) Los objetos cotidianos no se usan para fines extraordinarios» (p. 491). Sin embargo, más que relajar la situación, la aparición del personaje de Lynndie enfatiza todavía más con sus gestos y sus palabras la lamentable escena que cierra la segunda parte de *Selección natural*. No es que no se nos ha informado del estado de Jessica, la primera acotación de *Control room* se encarga de ello, pero la intensidad de esta segunda parte de la obra te absorbe de tal manera que no es hasta el recordatorio que hace Lynndie con su gesto en el vientre de su hija que volvemos a sorprendernos de la monstruosidad que acabamos de contemplar y que, lamentablemente, heredará su hija y la hija de su hija... y así eternamente, volviendo al círculo vicioso en que se encierran estos personajes.

La inhumanidad de la casa de Lynndie se asemeja a la de la casa de Bernarda, insistentemente. Retomemos una vez más el episodio de la hija de la Librada, cuando Bernarda dice: «Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla» (p. 239). Adela, lógicamente, protesta: «¡No, no, para matarla no! [...] ¡Que la dejen escapar! [...] ¡No! ¡No! (cogiéndose del vientre)» (pp. 239 y 240) pero Bernarda sorda ante la súplica de su hija y machacando, insiste: «¡Matadla! ¡Matadla!» (p. 240). Repitiendo y agotando ese poder destructivo del que se cree poseedora, semejante a la actitud que acabamos de ver de Lynndie o a la de Ana-Madre: «Si no, la mato. [...] La mataré. Como tenga a esa niña la mato. Mato a las dos» (ss. 179 y 180), repitiendo enfermizamente, destruyéndose inevitablemente.

4.9.2. Ritos funerarios

4.9.2.1. *Atra bilis*

Al iniciarse *Atra bilis* se nos describe una casona en la que se encuentran tres hermanas. Acaban de recibir un duelo, pues todavía hay «pegadas a la pared, varias sillas que han servido para el velorio» (p. 168). La misma acotación nos informa de que «el aire empieza a cargarse a muerto». La obra está ejemplificando una tradición, el velatorio del

muerto en casa. Además, dice la acotación que «a lo lejos repiquetea la lluvia y ladran los perros». Ya tenemos casi todos los ingredientes necesarios para asistir a la tragicomedia que presenta la obra y que resulta característica artística de Laila Ripoll.⁹¹⁹ Tan sólo nos falta la aparición de un último personaje que lo hará más adelante, cuando las hermanas estén en un momento de celebración más que de lamentación, nos referimos a Ulpiana, la criada que gasta tanta malaleche como las demás. Esta aparece con una camioneta de la que se escuchan «las notas de la marcha fúnebre de Chopin» (p. 173), démonos cuenta de la guasa de estos personajes y de la intención grotesca de la dramaturga madrileña.

El ambiente risorio que se respira en *Atra bilis* poco tiene que ver con el ambiente tenso de *La casa de Bernarda Alba*, donde no suena la marcha fúnebre de Chopin sino el «doblar las campanas»⁹²⁰ y la primera en aparecer en escena es la Criada en actitud quejica: «Ya tengo el doble de las campanas metido entre las sienes» (p. 139). A continuación aparece Poncia «comiendo chorizo y pan» y compartiendo la misma actitud que la Criada dice: «Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó Magdalena» (p. 139). En este breve diálogo el lector/espectador advierte, además del carácter religioso del inicio de la obra, que alguien ha muerto, alguien que pertenece a una clase adinerada, pues la cantidad de asistentes lo indica. Siguiendo las indicaciones de Philippe Ariès: «Mientras más considerado, rico y poderoso fuera un difunto, tantos más sacerdotes, monjes y pobres había en su comitiva: la multiplicación de los pobres correspondía a la de las misas y las plegarias».⁹²¹ Y, a su vez, que «la muerte constituye una ceremonia pública y organizada».⁹²²

⁹¹⁹ Con estas palabras nos confiesa Laila las lecturas que le acompañan desde siempre y de alguna manera aparecen en su creación:

Soy lectora compulsiva desde pequeña, de cosas muy raras, por eso en todo lo que escribo hay referencias tan diversas, desde Tintín o Astérix a Edgar Allan Poe. Uno de los grandes descubrimientos de mi infancia, y que me dura, y por eso escribo lo que escribo, es la literatura fantástica. Poe fue una especie de conmoción; mi madre me lo leía cuando tuve el sarampión y creo que por eso todavía tengo las pesadillas que tengo... Pero eso me aficionó a la lectura de una manera tremenda. [...] el descubrimiento de Juan Rulfo también me marcó muchísimo. Este es el camino que llevo a la hora de escribir y de dirigir. Quizá por esto en casi todo lo que escribo siempre hay un muerto o un fantasma, un muerto con el que se habla o un espíritu que aparece por allí o bien la historia está contada por una muerta..., y también hay siempre un perro o un gato.

Ripoll, «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. "Santa perpetua" y la Trilogía fantástica», *op. cit.*, pp. 26 y 27.

⁹²⁰ Como «premonición de la tragedia que va a acontecer». Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba.*, *op. cit.*, p. 84.

⁹²¹ Y continúa Ariès:

Los monjes eran escogidos principalmente entre los mendicantes: la presencia de «cuatro mendicantes» —es decir, de al menos un representante de los dominicos, los

La siguiente acotación nos explica: «Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros» (p. 148). Entran en escena lentamente «doscientas mujeres», estamos ante las famosas plañideras que se ocupan de manifestar el llanto profesional, es decir, ni sincero ni espontáneo, de los familiares. Sumner Grenfield, en su estudio, insiste en la condición de coro que tienen estos personajes, como herencia de la tragedia clásica en la obra lorquiana. Herencia que se repite en diversas ocasiones en la obra del dramaturgo, como ya indicamos a propósito del estudio de *Yerma*.⁹²³ Tras ellas aparecen Bernarda y sus cinco hijas. Como fruto de una sociedad jerarquizada, arraigada en un mundo anticuado, las mujeres velan al muerto en una sala distinta a la de los hombres, que están tomando limonada en el patio, nos informa Poncia (p. 150). En esa sociedad también es costumbre durante el velatorio, además de separar a los hombres de las mujeres, repartir comida y bebida entre los asistentes, mientras cada grupo se dedica a acompañar al muerto, o lo que es lo mismo, mientras cotillean los unos de los otros. Y al finalizar, se distribuyen limosnas, comida y prendas de vestir según la fortuna familiar. Hecho que aclara la cantidad de asistentes en los duelos: «Si el entierro es de alguna familia influyente, se presenta una bandeja, donde aparecen, cuidadosamente liadas en papel de seda, monedas de dos reales, que van tomando una a una cada sacerdote y los pobres que asisten al entierro».⁹²⁴ Así lo muestra *La casa*, cuando Poncia «entrando con una bolsa», le dice a Bernarda: «De parte de los hombres esta bolsa de dineros para responsos». Y esta le contesta:

capuchinos, los agustinos y los carmelitas- era usual en todos los entierros. En consecuencia, la riqueza o el poder invitaban a la pobreza –bajo dos formas: la sufrida y la voluntaria –a asistir al último viaje de aquel al que ambos- riqueza y poder- habían favorecido. La pobreza debía estar presente, no sólo para ser socorrida y un poco mitigada, sino, por el contrario, para hacerse muy visible, como el espectáculo de una compensación necesaria.

Ariès, *Historia de la muerte en Occidente, Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 32.

⁹²² *Ídem*.

⁹²³ Vilches de Frutos a partir de este coro observa:

A la creación de este espacio sonoro de múltiples resonancias simbólicas colaboran los registros corales intercalados en el tejido del texto, que se inspira así en la tragedia griega. Si en Sófocles el coro actuaba como comentador de la acción, en Esquilo tomaba parte de la acción y en Eurípides proveía de elementos líricos, en García Lorca se produce una fusión de todas estas funciones. En *La casa de Bernarda Alba* se distancia de *Bodas de sangre* y *Yerma* al no dedicarle ningún cuadro completo, pero, como ha puesto de relieve Arnulfo G. Ramírez, el coro empleado es «la gente que está en la escena» y son esencialmente personas del pueblo.

Arnulfo G. Ramírez, «El coro en las tragedias griegas poéticas de García Lorca». Alvar, 1988, pp. 184 y ss, en Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, op. cit., p. 87.

⁹²⁴ Manuel Quesada Galacho, *Los ritos funerales en Andalucía*, Universidad de Jaén, 1997, p. 5. [[http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-a1rp_c26/\\$File/a1rp_c26.pdf](http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-a1rp_c26/$File/a1rp_c26.pdf)], consulta: 03/07/12.

«Dales las gracias y échales una copa de aguardiente» (p. 154). Y más adelante, después de que «sal[ga]n todas» las que acudieron al funeral, Bernarda dice: «¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!». Poncia la interrumpe: «No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo». Y Bernarda la corta, diciendo: «Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas» (pp. 154 y 155).

En *Atra bilis*, será Nazaria la que se queje de esa misma hipocresía y de lo que realmente supone el duelo, una oportunidad para dar rienda suelta al chisme:

NAZARIA: -Mira que no quedarse ninguna a acompañarnos esta noche...

DARÍA: -Te recuerdo que las has echado tú porque decías que plañían tan alto que parecía que el muerto era de ellas.⁹²⁵

NAZARIA: [...] -A ver a cuento de qué venía lo de las hijas de la Pelona.

DARÍA: -¿Es que ya no se puede ser clara y transparente en esta vida?

NAZARIA: -¿A poner de cornudo a su padre llamas tú ser clara y transparente? (p. 185).

Antes de la llegada de Ulpiana a la casona, las tres hermanas están celebrando, más que lamentando, la partida del muerto. La esquila que pronuncian las hermanas recoge tópicos de nuestra herencia clásica: la vida como un río (*vita flumen*) o el paso inexorable del tiempo (*tempus fugit*). Desde una actitud excesiva y de mal gusto, las hermanas pasan la noche al cuidado del difunto, observando ansiosamente como el cuerpo muerto se rejuvenece, idea totalmente disparatada. Y mientras el cuerpo se transforma con pereza, la «viuda dolorosa» (p. 170), Nazaria, ora para el descanso del ánima del difunto: «¡Piedad, Señor, para esta pobre ánima que te entrego porque ya purgó en vida sus miserias!». Y siendo fiel a sus intereses ora por ella también: «¡Piedad, también, para esta tu sierva que queda abandonada con la carga de su tristeza y de dos mujeres inútiles!» (p. 171). De esta manera Ripoll consigue con gran delicadeza un tono netamente paródico de la situación dramática del culto

⁹²⁵ Agustín García Chicón que dedica parte de su trabajo a la muerte en la cultura andaluza observa como:

Debido a una clara influencia del pueblo musulmán por su larga presencia en nuestra tierra, Andalucía tributa un culto especial a los difuntos y sus ritos funerarios adquieren una preeminencia destacada. Todos los actos, monumentos y recuerdos se organizan en torno al difunto, se revisten de una majestuosidad dramática, una megalopatía dramatizante [...]. Nuestros lutos, ya hoy menos, se observaron con gran rigurosidad y se hacen de ellos una presencia servil y constante de la muerte. Las ceremonias de enterramiento con duelos prolongados y llorosos recuerdan épocas medievales en que plañideras y acompañantes desgranaban ante los presentes la memoria del difunto.

Agustín García Chicón, *La muerte en la cultura andaluza*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1991, p. 175.

y de los rituales mortuorios que se pretende.⁹²⁶ Y con recochineo sigue: «¡Qué dolor el de los pobres mortales que quedamos en esta tierra de sufrimientos! ¡Ay, alma mía, ruega por tu esposa cuando llegues a la presencia del Altísimo! ¡Acuérdate de las que quedamos cuando estés en presencia de tan Todopoderosa Luz!» (p. 171). No sólo no se respeta al difunto en estas lamentaciones sino que este pasa a un segundo plano, quedando los familiares con el papel principal, pues lo que importa ahora es su bienestar. Algo que no nos sorprende en absoluto conforme vamos conociendo el comportamiento del muerto en vida. Ciertamente, estas ancianas quedan más tranquilas, cobrando sentido el subtítulo de la pieza, (*cuando estemos más tranquilas...*), al morir el hombre que era lamento y desgracia de esa casa. Nazaria, la viuda, espera estar en confianza y después de la farsa representada ante los conocidos que han acudido a velar al muerto, es decir, a chismorrear, la viuda muestra su verdadera actitud ante la situación, incluso le molesta que su marido haya fallecido un jueves, ordinariamente como todos (p. 174). Eso sí, de vez en cuando, Nazaria se acuerda de honrarlo, aunque sea desde una manera muy particular, y así consigue acentuar la gran mentira que envuelve a las costumbres impuestas: «¿Estará bien comer de esto siendo el luto tan reciente?» (p. 178) se pregunta –aunque parece que la pregunta esté dirigida a todos nosotros- y más adelante vuelve a preguntarse: «¿Estará bien que cante habiendo un cuerpo presente?» (p. 180) y aunque no aparezca ninguna acotación, no es difícil imaginarse su mala intención.

Contrariamente en *La casa de Bernarda Alba*, cuando llega el pueblo a casa de Bernarda, esta inicia una serie de oraciones cristianas invocando a Jesucristo, a la Virgen y a los Santos como mediadores para el descanso del muerto, «se combinan fragmentos de un texto previo, tradicional [...] con versos nuevos, inventados, al borde mismo de la verosimilitud del contexto»⁹²⁷: «¡Alabado sea Dios!». Y todas «santiguándose» contestan: «¡Sea por siempre bendito y alabado!». Continúa Bernarda: Descansa en paz con la santa

⁹²⁶ Pablo Caruana comparte con nosotros su visión acerca de ese humor tan característico del teatro de Ripoll después de ver *Atra bilis* en el Festival de Escena Contemporánea, en la Sala Pradillo, de esta manera:

La obra, como la autora, gusta del juego y de la «antipretenciosidad». En clave de humor esperpéntico, se nos presentan unos personajes femeninos en decadencia que velan el cadáver del *pater familias*. La gente ríe, se despipota con las ocurrencias de estas tres viejas perdidas en el desierto misógino... Risa que acaba en mueca negra. Poco a poco, la obra empieza a descubrirnos una trama de mentiras, violaciones, rencillas, muertes, odios y frustraciones. Interesante momento es en el que Yiyo Alonso, como pago a una vida de subyugación, mea sobre el cuerpo presente del difunto. La risa se retuerce en la grada, nerviosa, para acabar en mueca que se pregunta dónde coño está la gracia.

Caruana, «Laila Ripoll y Angélica Ripoll, Desde dos lados sombríos», *op. cit.*, pp. 132-134.

⁹²⁷ Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 84.

compañía de cabecera. [...] Con el ángel san Miguel y su espada justiciera. [...] Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra. [...] Con los bienaventurados y las lucecitas del campo. [...] [...] Concede el reposo a tu siervo Antonio María Benavides y dale la corona de tu santa gloria. Y todas contestan al unísono: «Amén». Entonces, Bernarda «se pone en pie y canta *Requiem aeternam donat eis, Domine*» y todas «en pie, [cantan] al modo gregoriano: *Et lux perpetua luceat eis*» (pp. 152-154). Se santiguan y se van, a modo de desfile. Y una vez ha quedado a solas con sus hijas pronuncia, la conocida y tremenda sentencia: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle» (p. 157). Así es como esa casa mortuoria queda tapiada y sus habitantes aisladas de la vida social y detenidas en el tiempo. Justo como lo explica Ariès: «Desde el siglo XII aproximadamente, el duelo desmesurado de la Alta Edad Media se había ritualizado. No comenzaba más que después de la constatación de la muerte y se traducía en una indumentaria y en unas costumbres, así como en una duración, y todo ello estaba fijado con precisión por el uso». Además, nos informa de la finalidad del luto:

Por una parte, obligaba a la familia del difunto a manifestar, al menos durante un cierto tiempo, [...] una pena que no siempre sentía. [...] Por otra parte, el luto tenía también la función de proteger de los excesos de su pena al sobreviviente sinceramente afectado. Le imponía un cierto tipo de vida social: las visitas de sus padres, vecinos y amigos, que le eran debidas y en el transcurso de las cuales su pena podía liberarse, sin que, no obstante, su expresión superarse un límite marcado por las conveniencias.⁹²⁸

Entendemos, pues, que una vestimenta y un color, el negro, expresan la pena y no la emoción misma. Es por este motivo que Bernarda se enfurece tanto cuando Adela le da un abanico con «flores rojas y verdes» que arroja al suelo y le cuestiona: «¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre?» (p. 156).

Siguiendo su mandato, la casa de Bernarda quedará tapiada, respetando el luto del padre y, ahora, también, el de la hija, una vez muerta Adela, tal y como manda la tradición. Del mismo modo que la casa de Nazaria. No sin antes cerrar el ataúd del difunto, una vez estas viejas extravagantes hayan conseguido su macabro propósito, recuperar la figura del Rosario Antúnez Valdivieso de antaño, cuando era un mozo bien plantado que las llevaba por el camino de la amargura. Dice Nazaria: «Estos son los restos fríos del hombre que yo adoré. Benditas sean por siempre su carne y su sangre. (Se besa la punta de los dedos y los posa en la boca del difunto.) Amén. (Recupera la compostura y cierra el ataúd.)». Y les avisa: «Habrá que clavar la tapa» (p. 221). La despedida de su querido esposo también sigue en la línea del

⁹²⁸ Ariès, *Historia de la muerte en Occidente, op. cit.*, p. 71.

vacile que ha tenido toda la obra, de ese modo, en un tono agridulce se separa de él y, sobre todo, se asegura de que no salga de ese ataúd nunca más, no vaya a ser que continúe vivo como el *Muerto vivo* que cantaba Peret.

CONCLUSIÓN

Tras finalizar nuestro recorrido por el teatro de autoría femenina nacido en la España democrática y comprobar su deuda a la tragedia simbolista de Federico García Lorca en las seis obras escogidas: *El color de agosto*, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, *El matrimonio Palavrakis*, *Como si fuera esta noche*, *Las voces de Penélope* y *Selección natural*; señalamos lo siguiente:

Tal y como sentencia la dramaturgia garcilorquiana, el teatro debe recoger el drama actual de cada pueblo y denunciar los problemas que le afectan, pues tiene el compromiso de transformar estructuras sociales obsoletas de su época. Su obra dramática estructurada, como bien defiende Ruiz Ramón, a partir del enfrentamiento de dos fuerzas, resumidas en: «principio de autoridad» y «principio de libertad»,⁹²⁹ es un canto a la libertad personal, al derecho de escoger individualmente frente a las convenciones sociales aunque esto suponga una tragedia. Preocupación universal y común en muchos compañeros y compañeras de oficio «que está[n] constantemente criticándose la existencia de los oprimidos y de los opresores».⁹³⁰ Su labor artística se reconoce por tratar temas que la gente teme abordar y llevar a escena personajes que se convierten en instrumentos críticos en contra de una sociedad que se niega al cambio, enfrentados a otros que defienden por encima de todo la necesidad de continuar viviendo bajo la máscara. Estas dos fuerzas actúan simultáneamente en su obra y encontrarán un espacio y tiempo nuevos, apareciendo años más tarde en la creación de Paloma Pedrero, Laila Ripoll, Angélica Liddell, Gracia Morales, Itziar Pascual y Pilar Campos Gallegos.

Como si se trataran de descargas ininterrumpidas, sus obras apuntan contra eso que acertadamente Ricardo Doménech señala, cuestiones que afectaban a la época anterior a la II República y siguen afectando en la actualidad. Al igual que Lorca y los grandes clásicos, estas dramaturgas nos hablan de la lucha por la libertad, del enfrentamiento sociedad/individuo, de sociedades solitarias y violentas..., «todo ello, por muy demócratas que nos consideremos, sigue siendo el pan nuestro de cada día».⁹³¹ Frente a esta sociedad jerarquizada e injusta, su caballo de batalla, se rebelan y convierten su teatro en un acto de desobediencia mediante el cual recuperan su identidad, sus derechos, su espacio y su tiempo.

⁹²⁹ *Historia del teatro español, Siglo XX*, II, Madrid, Cátedra, 1975, p. 177.

⁹³⁰ Manuel Fernández Montesinos, «La preocupación social de García Lorca», en Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, *op. cit.*, p. 67.

⁹³¹ Doménech, *García Lorca y la tragedia española*, *op. cit.*, p. 77.

Escriben contra aquello que les remueve y les avergüenza, desde el aquí y el ahora pero sin olvidarse del ayer porque necesitan entender por qué siguen pasando estas miserias, por qué, si la opresión del ser humano no es natural, por qué y cómo se construye la opresión.

Estamos ante un teatro con una descarada intención de transformación social en el que se acusa un sistema represor, inútil, caduco y un largo etcétera, que ha transformado el dominio en derecho. «La historia de la política, del sacerdocio, de las construcciones económicas o del derecho familiar está lleno de ejemplos»,⁹³² exactamente como señala Simmel. De esta manera, sus letras se rozan y se penetran con las del poeta; apostando por la mutabilidad de los valores con los que han sido educados y enseñándonos, en palabras del poeta, que: «El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre».⁹³³ Y eso es, precisamente, su objetivo artístico: hacernos pensar y, en la medida de lo posible, actuar.

Rescatando de nuestro trabajo el estudio de Marco Canale: «Si en el pasado el hado es controlado por dioses y oráculos, en la actualidad es la propia sociedad la que tiene ese valor determinista»,⁹³⁴ con su visión del bien y el mal, generando monstruos y negándonos nuestra libertad, esto es, nuestra identidad. Y nosotros, como pertenecientes a ella, no quedamos libres de culpa, así que, cuanto antes nos reconozcamos en ellos, antes asumiremos que nuestra existencia es trágica. Es por este motivo que los textos dramáticos que nos presentan estas autoras son un verdadero ejercicio de sinceridad y es a través de los personajes que intentan comprender vidas llenas de tabúes que, en palabras de Lagarde, «son contenedores políticos», fosos cargados de miedos y frustraciones, que impiden avanzar individual, colectiva y solidariamente. Pero no hay verdugos ni víctimas en su teatro; sino personas «incultas, sin armas culturales, ni experiencias que les permitan moverse de sus normas, normas que les han inculcado, que les rodean y sin las cuales no pueden vivir. No conocen otra forma de actuación y sin ella se pierden». Sus personajes son «reflejo mimético de nuestro pueblo, acomplejado frente al exterior, despreciativo de lo que consideramos inferior, de lo que no conocemos, durante tantos años dominados por una fuerza dictatorial y asustados ante un futuro que requiere otras soluciones, no las conocidas, sino diferentes,

⁹³² Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*, op. cit., pp. 75 y 76.

⁹³³ F. García Lorca, *Prosa I. Entrevistas y declaraciones*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Akal, 1994, p. 428.

imaginativas, las cuales ni siquiera nos planteamos»,⁹³⁵ por citar de nuevo las oportunas y sensatas palabras de José Monleón.

Y si el pueblo español ha estado durante años sujeto a un régimen aniquilador que lo ha ausentado de la libertad, las mujeres lo han estado durante siglos, recordando a O'Connor. Por eso en estas seis obras abundan personajes femeninos, mujeres de distintas generaciones y clases sociales que luchan por huir de su trágico destino, que no es natural, como ya ha quedado sobradamente demostrado en nuestro estudio, sino impuesto.

Es de esperar, entonces, como observa el estudio de Garnier, que el primer grito que lanzan las dramaturgas sea por cuestiones de género. De ahí que afirmemos la dimensión política y combativa de su producción, de la que no hemos encontrado modelos femeninos anteriores pero sí el teatro de Federico García Lorca, como hemos intentado demostrar. Con el que no sólo comparten la misma misión artística, esto es, el exterminio de la sociedad androcéntrica, sino, además, la extraordinaria capacidad de presentar un teatro impregnado de poesía, en el que combinan tradición y vanguardia. Consiguiendo, de esta manera, un teatro muy personal, en el que «nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, lirás de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante»,⁹³⁶ son palabras del poeta. Sin embargo, y aquí radica la diferencia, lo que verdaderamente separa los personajes de la dramaturgia lorquiana de los de las autoras actuales es la impronta de una época. Mientras los personajes subversivos de García Lorca no tienen otra salida que aceptar la inquisición que la sociedad les impone o regalarse la ansiada libertad aunque suponga renunciar a su propia vida, siguiendo el dictado de Séneca; pues no les quedan más posibilidades en el espacio y tiempo en los que les ubica el dramaturgo. Las dramaturgas, a diferencia, sitúan a sus protagonistas en un momento presente en el que, a pesar de los abusos todavía existentes, sus personajes encuentran el arma principal para salir de ellos, esto es, la toma de conciencia; con un final abierto en la mayoría de los casos, es el caso de *Como si fuera esta noche* y, en otros, esperanzador, como nos enseñan *Las voces de Penélope* y *El color de agosto*.

Su condena las empuja a sembrar sororidad, plantándole cara a la violencia, que es una construcción política patriarcal, y reconociendo la diferencia como único camino posible hacia la libertad. De ellas depende seguir siendo las víctimas, la herencia dolorosa de sus

⁹³⁵ José Monleón, «Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*», *op. cit.*, pp. 381 y 382.

⁹³⁶ Lorca, *Comedia sin título*, en Lorca, *Obras completas*, García-Posada (ed.), *op. cit.*, p. 769.

ancestros, de su pueblo o, por lo contrario, enfrentarse a sus miedos, a otra manera de vivir, de pensar y actuar. Lo interesante de este primer enfrentamiento que proponen sus escritos es reconocer entre líneas un segundo enfrentamiento que nada tiene que ver con su condición genérica, histórica y social, sino metafísica. Nos referimos al sentimiento trágico de la vida.

«Superado»⁹³⁷ este primer enfrentamiento político e histórico, su producción puede empezar a ocuparse de cuestiones existenciales a-genéricas, representadas bajo muchas formas. *Atrabilis (cuando estemos más tranquilas...)*, *El matrimonio Palavrakis* y *Selección natural* se situarían, claramente, en esta producción. Ahora sí, el arte de las dramaturgas españolas contemporáneas se preocupa por conocer al individuo. Tal y como nos dice Liddell: «Es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida [...]. Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarró, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte».⁹³⁸ Esta preocupación parece:

Converger hacia la toma de conciencia de una desilusión: la que estarían experimentando las mujeres que, después de dedicarse con fe al combate contra las fuerzas «dramáticas» que se les oponen históricamente, descubren que la libertad conquistada conduce a un inevitable vértigo existencial: el de la naturaleza humana en sí, ya muy explorado por los creadores masculinos y, entre ellos, los dramaturgos.⁹³⁹

Pasan a ser las continuadoras de un pensamiento que entronca con la filosofía alemana del XIX y del existencialismo del XX. Reconociendo ese tiempo que se les escapa, «con toda la ilusión perdida, [s]e acuest[an], y [s]e levant[an] con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta».⁹⁴⁰ Recordando al célebre personaje lorquiano y situándose en el territorio de lo trágico existencial, que es el mismo en el que se sitúan Federico García Lorca y los grandes escritores. Es imposible que salgan victoriosas, esta vez; con la muerte no hay quien pueda, no. Pero no se trata de ganarle la batalla, se trata simplemente de aceptar la realidad, que no es resignarse, desde una perspectiva schopenhaueriana. Sino, a semejanza de la visión nietzscheana, siendo conscientes de nuestra finitud, esto es, de nuestra esencia.

⁹³⁷ Lo ponemos entre comillas pues es evidente que la cifra de 24 muertas (actualizada el 14 de agosto de 2015 por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad) a causa de violencia de género no apoya el término y que para superar la existencia trágica del género todavía queda mucho trabajo por hacer. Si no, no se entendería la necesidad del presente estudio.

⁹³⁸ Liddell, *Políticas de la palabra. op. cit.*, p. 322.

⁹³⁹ Garnier, *Lo trágico en femenino, op. cit.*, pp. 318 y 319.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Guía de las fiestas populares de Andalucía*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1982.

AA.VV., «Nuevos autores españoles», *Primer Acto*, 212, (enero-febrero 1986), pp. 60-72.

AA.VV., *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), 2005. [<http://w3art.es/mncars/archivo/000270>].

AA.VV., *Los afectos. Perspectivas feministas*, Memoria del taller, Grupo de Feminismo de Cambalache, Langreo, (otoño 2006). [<http://www.localcambalache.org/>].

ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.

ALBORCH, Carmen, «Solos», en «Programa de mano de *Las voces de Penélope*», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, (sin fechar). [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/programa>].

ALONSO, Ana, «Itziar Pascual: la voz de los sin voz», *Tiempo de verano*, entrevista con Itziar Pascual, (21 de agosto 2012). [<http://www.rtve.es/radio/20120821/itziar-pascual-dramaturga-tiempo-verano/559183.shtml>].

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

ALLEN, Rupert C., *Psyche and Symbol in the Theater of García Lorca*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1974, en Ricardo Doménech (ed.), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

AMAYA, Ricardo, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Emecé-Alianza, 1972.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, «*La herida en el costado*, de Pilar Campos Gallego: "(H)istoria y tiempo en un drama postmoderno"», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 175-186.

ANDERSON, Reed, «Christian Symbolism in Lorca's *La casa de Bernarda Alba*», Brancaforte, Mulvihill y Sánchez, 1981, pp. 219-230, en Vilches de Frutos (ed.), «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005.

ARELLANO, Ignacio, «Edipo rey», *Diario de Navarra*, Universidad de Navarra, (25 de enero de 2003). [<http://www.unav.es/noticias/opinion/textos/op250103.html>].

ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, Acantilado, 2000.

- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1999.
- BAGARÍA, Luis, «Diálogos con un caricaturista salvaje», *El Sol*, Madrid, 1936, en Federico García Lorca, *Obras completas*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.
- BARRERO, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea*, (1939-1990), Madrid, Istmo, 1992.
- BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*. 1949. [<http://users.dsic.upv.es/>].
_____, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.
- BERBEL SÁNCHEZ, Sara y TERESA PI-SUNYER PEURÍ, María Teresa, *El cuerpo silenciado, una aproximación a la identidad femenina*, Barcelona, Viena, 2001.
- BERNHARD, Thomas, *Helada*, traducción de Miguel Saenz, Madrid, Alianza, 1963.
- BERTOLT, Brecht, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BLACKLEDGE, Cath, *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto*, Barcelona, Grup Editorial 62, 2003.
- BONINO, Luis, «La violencia masculina en la pareja», en *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), 2005. [<http://w3art.es/mncars/archivo/000270.php>].
- BOO TOMÁS, Sara, «El proyecto creativo de Antonella D'Ascenzi», en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Actas XXIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Verbum/UNED, 2014, pp. 308-322.
- BRIGNONE, Germán, «Las voces de Penélope (1997), de Itziar Pascual: la espera como perspectiva femenina del mito odiseico», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, pp. 1-8. [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/voces/mendoza.pdf>].
- BUENO, Lourdes, «Lidia Falcón y García Lorca: El espacio del tirano en los dramas de mujer», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 311-321.
- _____, «La realidad más "irreal"», *Don Galán*, n^o2, (2012), [<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2>], pp. 1-5.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «García Lorca ante el esperpento», en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

CABALLERO, Ernesto, «Prólogo a Paloma Pedrero», *El color de Agosto*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1997.

CABRERA, Vicente, «Cristo y el infierno en *La casa de Bernarda Alba*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIII, (1979), pp. 135-142.

CAMACHO ROJO, José María (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

CAMPOS GALLEGO, Pilar, *Selección natural*, *Signa*, 16, (2007), pp. 167-193. [file:///C:/Users/sand%20C3%ADa/Downloads/seleccin-natural-0%20(1).pdf].

_____, «El camino para llegar aquí (o cómo sobrevivir con un kit de supervivencia para idiotas)», en *Transfusiones escénicas: usos domésticos de la palabra aquí y ahora*, Ciclo Transfusiones escénicas, Biblioteca Nacional de España, 2015.

[<http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/Temporales/2015/Transfusionesescenicas/>].

_____, «Entrevista con Pilar Campos Gallego», (inédita), realizada por nosotras el 8 de abril de 2015. [anexo 4].

CANALE, Marco, «Forma y política en el teatro de Angélica Liddell», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 369-382.

CANNON, Calvin, «Yerma as Tragedy», *Symposium*, XVI, 1962, pp. 85-93, en Ricardo Doménech (ed.), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 90 y 91.

CARMONA, Antonia, «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: La mujer, eje central del teatro de ambos autores», en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 323-345.

CARUANA, Pablo, «Laila Ripoll y Angélica Liddell. Desde dos lados sombríos». *Primer acto*, 288, (febrero 2001), pp. 132-133.

_____, «Busco rebajar al espectador al nivel de los monstruos», *La Razón*, (18 de septiembre de 2002). [<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/westasphixia/prensa/>].

CIRLOT, Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2011.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, prólogo de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 2001.

CORDONE, Gabriela, «Cuerpos reales y cuerpos virtuales en Pared, de Itziar Pascual», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas

del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 399-412.

CORNAGO, Óscar (ed.), *Políticas de la palabra*. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina y Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos, 2005.

CORREA, Gustavo, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970.

CRISPIN, John, «La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana», en Ricardo Doménech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 171-175.

CULLA I CLARÀ, Joan B., «El falangista y el rojo», *El país*, (24 de marzo de 2014). [http://politica.elpais.com/politica/2014/03/23/actualidad/1395606141_954449.htm].

CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

DANAN, Joseph, «Le désempolement». Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, en Emmanuelle Garnier, *Lo trágico en femenino, Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao, Artezblai, 2011.

DARWIN, Charles, *El origen del hombre*, Madrid, Edaf, 1989.

DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, vol. I y II, Madrid, Cátedra, 1998.

DE DIOS, Eloísa, «*El matrimonio Palavrakis*, en la Pradillo. La extraña pareja», *El cultural*, (21 de febrero de 2001). [<http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-matrimonio-Palavrakis-en-la-Pradillo/13209>].

DE FRANCISCO, Itziar, «Laila Ripoll estrena "Atra bilis". Risas en el velatorio», *El Cultural*, (21 de febrero de de 2001). [<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208>].

DE LEÓN, Fray Luis, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.

DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1936.

DE PACO, Mariano, «Imágenes de Bernarda Alba en el teatro actual», en Nicole Delbecque y Christian De Paepe (eds.), *Federico García et Cetera*, Leuven University Press, 2003, pp. 39-48.

DE VEGA Y CARPIO, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, Cátedra, 2006.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Federico García Lorca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

DOBOS, Erzsébet, «La magia del agua en el Romancero Gitano», en Nicole Delbecque y Christian De Paepe (eds.), *Federico García et Cetera*, Leuven University Press, 2003, pp. 81-87.

DOMÉNECH, Ricardo, «Buero Vallejo y el camino de la tragedia española», en Ana María Leyra, (ed.), *Antonio Buero Vallejo, Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 109-118.

_____, *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

EGGER, Carole, «Introducción», *Como si fuera esta noche/Bésame mucho*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

ESCABIAS, Juana, «Paloma Pedrero en la cima del conflicto», *Caídos del cielo*, Madrid, Endymion, 2008.

ESPÍN, M^a Pilar, «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1980-2000)», en Margarita Almeda; María García Lorenzo; Helena Guzmán y Marina Sanfilipo (coords.), *Ecos de la memoria*, Arte y Humanidades. Serie: Literatura y mujer. Siglos XX y XXI, UNED, 2011, pp. 53-72.

FALCÓN, Lidia, *Mujer y poder político. Fundamentos de la crisis de objetivos e ideología del Movimiento Feminista*, Madrid, Vindicación Feminista Publicaciones, 1992.

FALCONIERI, John V, «Tragic Hero in Search of a Role: Yerma's Juan», *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1, 1967, pp. 17-33.

FERNÁNDEZ, Alberto, «Atra bilis o la ceremonia de lo grotesco», Escuela Municipal de Teatro (XXIV Promoción): *Atra-bilis. Cuando estemos más tranquilas...* de Laila Ripoll, Teatro municipal, Ayuntamiento de Burgos, 2013.

[<http://www.estomola.es/events/>].

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Manuel, «La preocupación social de García Lorca», en Piero Menarini (ed.), *Lorca*, 1986, Bolonia, Atesa, 1987, pp. 15-33.

FLOECK, Wilfried, «Teatro y posmodernidad en España», en Martha Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: Diálogo sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania, Estreno, 1999, pp. 157-161.

_____, «Mito e identidad femenina. Los cambios de la imagen de Penélope en el teatro español del siglo XX», *Foro hispánico*, Revista Hispánica de Flandes y Holanda, 27, (2005), pp. 53-63.

FOLGUERA, Pilar, «De la transición política a la democracia. La evolución del feminismo en España durante el periodo 1975-1988», en *El feminismo en España: Dos siglos de Historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias/Siglo XXI, 1988, pp. 111-131.

FRAZIER, Brenda, *La mujer en el teatro de Lorca*, Madrid, Playor, 1973.

FREUD, Sigmund, «Más allá del principio del placer», *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1977.

GABRIELE, John P., «Metateatro y feminismo en *El color de agosto*», en Juan Villegas (coord.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. 2, Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas (ed.), 1994, pp. 158-164.

_____, *Lidia Falcón: teatro feminista*, Madrid, Fundamentos, 2002.

_____, «Personajes descentrados y realidades fragmentadas: aspectos posmodernos de la dramaturgia de Itziar Pascual», *Hecho Teatral*, 3, (2003), pp. 135-150.

GAJERI, Elena, «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género», en AA. VV., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 2002.

GALÁN, Eduardo, «Paloma Pedrero, una joven que necesita expresar sus vivencias», *Estreno XVI*, 1, (1990), pp. 11-13.

GARCÍA CHICÓN, Agustín, *La muerte en la cultura andaluza*, Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 1991.

GARCÍA LORCA, Federico, «Córdoba, lejana y sola», en Ildefonso-Manuel Gil (ed.), *F. G. L.*, Madrid, Taurus, 1975.

_____, *Mariana Pineda*, Barcelona, Aymá, 1976.

_____, Christopher Maurer (ed.), *Conferencias*, vol. I., Madrid, Alianza, 1984.

_____, Miguel García-Posada (ed.), *Prosa I*, Madrid, Akal, 1994.

_____, Miguel García-Posada (ed.), *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 1997.

_____, *El maleficio de la mariposa*, en *Obras completas, Primeros escritos*, IV, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997.

_____, *Así que pasen cinco años*, Margarita Ucelay (ed.), Madrid, Cátedra, 1998.

_____, *Yerma*, Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Cátedra, 2003.

_____, *Yerma*, A. A. Gómez Yebra (ed.), Madrid, Castalia, 2004.

_____, *Bodas de sangre*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, Prólogo y notas de Luis Martínez Cuitiño, Buenos Aires, Losada, 2005.

_____, «Charla sobre el teatro», edición facsímil, Fuente Vaqueros, Casa-Museo Federico García Lorca, 1989, en *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *La casa de Bernarda Alba*, M^a Francisca Vilches de Frutos (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.

_____, *La casa de Bernarda Alba*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra, 2003.

_____, *La voz*, citado por José Luis Cano. *García Lorca*, Barcelona, Destino, 1962, en Ricardo Doménech (ed.), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

_____, *El público*, María Clementa Millán (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

_____, «Llegó anoche Federico García Lorca», 1933, en «Introducción», *El público*, María Clementa Millán (ed.), Madrid, Cátedra, 2009.

GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza, 1980.

GARCÍA MONTERO, Luis, «El teatro, la casa y Bernarda Alba», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, (1986), pp. 359-370.

GARCÍA-POSADA, Miguel, *García Lorca*, Madrid, Edaf, 1979.

_____, «Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba*», en *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Ricardo Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 149-170.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Coral, «La (com)pasión de Angélica Liddell o la imposibilidad del erotismo», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2012, pp. 163-177.

GARCÍA VERDUGO, Julia, «Temática y forma en el teatro de las mujeres de España», *Estreno*, XXI, (1995).

GARNIER, Emmanuelle, «Les voix du silence dans *Le mur* de Itziar Pascual» (en collaboration avec Itziar Pascual), *La folie au théâtre*, sous la direction de Maurice Abiteboul, Avignon, Université d'Avignon, 2007, pp. 197-211.

_____, «La tragique co-naissance de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine», en *Théâtres du monde. Féminisme et féminité: le théâtre au féminin*, 16, (2008), pp. 253-265.

_____, *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao, Arzobispado, 2011.

GHUICHOT, Joaquín, *Supersticiones populares andaluzas*, en Ricardo Doménech (ed.), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

GIBSON, Ian, *Lorca y el mundo Gay*, Barcelona, Planeta, 2010.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Madrid, Asociación de autores, 1996.

GONZÁLEZ-DELEITO, Nicolás, «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*, entrevista a Federico García Lorca (mayo de 1935), en *Obras completas*, 1968, pp. 1773-1777.

GRAU, Elena, «De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado Español. 1965-1990», en *Historia de las Mujeres. Siglo XX*, Vol. V, Madrid, Taurus, 1993, pp. 673-693.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014.

HARRIS, Carolyn J., «Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras», *Estreno*, XIX, 1, (primavera 1993), pp. 30-35.

_____, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *Gestos*, 18.36, (noviembre 2003), pp. 91-101.

HARTWIG, Susanne, «Ante los monstruos: la "estética de feria" en el teatro contemporáneo», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 211-223.

HEBREO, León, *Diálogos de Amor*, Carlos Mazo (trad.), José María Reyes (ed.), Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1986.

HEILBRUN, Carolyn G., «What Was Penelope Unweaving?». *Hamlet's Mother and Other Women*, New York, Columbia UP, 1990, pp. 103-111, en Carolyn J. Harris, «Myth, Role and Resistance in Itziar Pascual's *Las voces de Penélope*», *Gestos*, 18.36 (noviembre 2003), pp. 91-101.

HENRÍQUEZ, José, «Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll», *Primer Acto*, 310, (2005), pp. 118-127.

_____, «*Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales*», *Primer Acto*, colección el Teatro de Papel, 1, (Octubre 2005).

HOUPPERT, Karen, *La menstruación. Desmontando el último tabú femenino*, Barcelona, Juventud, 2000.

HUGUET-JEREZ, Marimar, «Entrevista con dos dramaturgas de la generación Bradomín: Yolanda Pallín e Itziar Pascual ¡Larga vida al galardón!», *Estreno*, 26.1, vol. XXVI, 1, (primavera 2000), pp. 8 y 9.

IANNI, Carlos, «Montajes», en *Como si fuera esta noche. Remiando Teatro*. [<http://www.remiendoteatro.com/Como.htm>].

JONHSON, Anita, «Dramaturgas españolas: presencia y condición en la escena contemporánea», *Estreno*, 19, 1, (primavera 1993), pp. 17-21.

JOSA, Lola, «Espacio y tiempo dramático para el “re-encuentro”: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XXI: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 443-452.

JOYA, Juan Manuel, «Así que pasen cinco años: las obsesiones lorquianas en clave vanguardista», *Estreno*, XVI, II, (otoño 1990), pp. 33-35.

LAGARDE DE LOS RÍOS, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Madrid, horas y HORAS, 1990.

_____, *Para mis socias de la vida*, Madrid, horas y HORAS, 2005.

_____, *El feminismo en mi vida*, Madrid, horas y HORAS, 2014.

LAPESA, Rafael, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971.

LARUMBRE, M^a Ángeles, *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.

_____, *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

LEONARD, Candyce y GABRIELE, John P. Gabriele, *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996.

LIDDELL, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», *Primer Acto*, 295, (2002), pp. 132-137.

_____, «El mono que aprieta los testículos de Pasolini», *Primer Acto*, 300, (2003), pp. 104-108.

_____, «Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor/UNED, 2005, pp. 67-75.

- _____, «Enero». *Diagonal*, 5, (2005), p. 30.
- _____, «Entrevista con Angélica Liddell del 29 de mayo de 2001», por Susanne Hartwig, (inédita). Susanne Hartwig, «Ante los monstruos: la «estética de feria» en el teatro contemporáneo», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 211-223.
- _____, *La desobediencia, hágase en mi vientre*, Madrid, Pliegos de teatro y Danza, 2008.
- _____, *Y los peces salieron a combatir. Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai, 2009.
- _____, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Bilbao, Artezblai, 2009.
- _____, *El matrimonio Palavrakis*, Bilbao, Artezblai, 2011.
- _____, *Anfaegtelse*, Segovia, La uña rota, 2011.
- _____, *El sacrificio como acto poético*, Prólogo de Christilla Vasserot, Óscar Cornago y Sandra Cendal (eds.), Madrid, Continta Me Tienes, 2014.
- _____, «Las preñadas, o las fiambreras portabebés», en *Mi puta perrera*, blog personal de la autora, sin fecha. [www.miputaperrera.blogspot.com].
- LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Los autores españoles y el teatro de importación», *Abc*, (17 de octubre de 1997), p. 42. [<http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf>].
- _____, «Chequeo al teatro español. Perspectivas», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 37-74.
- LOUREIRO, Ángel G., *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Madrid, Megazul- Endymion, 1994.
- MAFFESOLI, Michel, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades postmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- MAKRIS, Mary, «Metadrama, creation, reception and interpretation: The role of art in Paloma Pedrero's *El color de agosto*», *Estreno*, XXI, 1, (primavera 1995), pp. 19-23.
- MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, en *De poesía*, Vicente Beltrán (ed.), Biblioteca clásica de la Real Academia Española. [<http://www.rae.es/sites/default/>].

MAÑAS MARTÍNEZ, Mar, «Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea», *Amaltea*, revista de mitocrítica, Universidad Complutense de Madrid, (2008), pp. 1-26. [<http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL08081102>].

MARTÍN, Ana, «*Las voces de Penélope: una revisión del mito de la eterna espera*», *La Gaceta de Canarias*, (26 de noviembre de 2000).

MARTÍN CASARES, Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Feminismos, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2006. [<http://books.google.es/books>].

MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford, The Dolphin book, 1970.

MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad*, Madrid, Fundamentos, 2001.

MAYORAL, Marina, «Palabras sobre el cuento», en *Cuento español contemporáneo*, Edición de Ángeles Encinar y Anthony Percival, Madrid, Cátedra, 1993.

MIRALLES, Alberto, *Aproximación al teatro alternativo*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.

MIRCEA, Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, Biblioteca de cuestiones actuales, 1954.

MOLINA, Javier, «Milagro teatral en pequeño formato», *El País*, (7 de mayo de 2013). [http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html].

MONLEÓN, José, «Política y teatro: cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, (julio-agosto de 1986), pp. 371-383.

MONTERO, Josu Montero, «Angélica en el país del horror», en *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai, 2009.

MORALES, Gracia, *Como si fuera esta noche*, CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), Buenos Aires, 2003, pp. 1-18. [<file:///C:/Users/sand%C3%ADa/Downloads/dla113.pdf>].

_____, «El difícil equilibrio», *CELCIT*, 24, (2003).

[<http://www.celcit.org.ar/publicaciones>].

MORENO, Susana, «Escena Contemporánea colma su fin de semana de mitos, cine y juventud», *El país*, (1 de marzo de 2001). [<http://elpais.com/diario/2001/03/01/madrid>].

MUÑOZ-ROJAS, Ritama, «La sala Olimpia despide con un estreno una forma de hacer teatro», *El País*, (25 de mayo de 1994). [<http://elpais.com/diario/1994/05/25/madrid>].

NARANJO, José Antonio, «Paloma Pedrero: "Decidí no llevar el cáncer en silencio"», *La razón*, (14 de mayo de 2011). [<http://www.larazon.es/noticia>].

NEWTON, Candelas, «El público en *El público* de García Lorca», *Estreno*, XXI, 2, (1995), pp. 49-55.

NIETZSCHE, Friedrich, *La voluntad del poder I*, Obras completas IV, Barcelona, Prestigio, 1970.

_____, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, «Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres», en *Songs of Rebellion: Heroïdes and More in the Most Recent Literature by Women Writers*, Taller de Letras N° 43, (2008), pp. 89-104. [http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl43_7.pdf].

O'CONNOR, Patricia, «¿Quiénes son las dramaturgas españolas contemporáneas y que han escrito?», *Estreno*, X, 2, 1984, pp. 9-12.

_____, «Prólogo», *La llamada de Lauren*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1987.

_____, *Dramaturgas españolas hoy*, Madrid, Fundamentos, 1988.

_____, *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español/One-Act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid, Fundamentos, 1998.

_____, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006.

OLIVA, César, «El teatro», en Francisco Rico, Darío Villanueva (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.

_____, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.

OLIVA, María Victoria, «Las dramaturgas se asocian», *El Público*, (abril 1987), p. 41.

ORDÓÑEZ, Marcos, «Un canon teatral (de bolsillo)», *El País*, (27 de noviembre de 2004). [http://elpais.com/diario/2004/11/27/babelia/1101515955_850215.html].

OROZCO VERA, María Jesús, «Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas de la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 497-507.

ORTIZ Lourdes, «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, (septiembre-octubre, 1987), pp. 10-21.

ORTIZ DE GONDRA, Borja, «La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena», en Herbert Fritz y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro español postfranquista: autores y tendencias*, Berlín, Tranvía, 2000, pp. 21-35.

ORTIZ PADILLA, Yolanda, «Tres autores andaluces (Gracia Morales, Tomás Afán y Antonio H. Centeno) despiertan al público», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 801-811.

PASCUAL, Itziar, «La edad de la paciencia», *Primer Acto*, 276, (1998), pp. 117-118.

_____, «De la historia oficial a la historia de las mujeres: una responsabilidad dramaturgica», en Laura Borràs (ed.), *Reescribir la escena. I Encuentro de autoras, coreógrafas y directoras de escena iberoamericanas*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1998, pp. 221-226.

_____, *Las voces de Penélope*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, pp. 1-37. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-voce-de-penelope--0/>].

_____, *Las voces de Penélope*, en Carmen Estévez (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes (Quince escritoras para el SXXI)*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras, 2002, pp. 295-332.

_____, «Un relato necesario», *Primer Acto*, 299, (julio-agosto-septiembre, 2003), pp. 141-142.

_____, «A ti te lo cuento, para que te enteres, pared», *Artez*, Revista de las Artes Escénicas, 93, (2005).

_____, *Las voces de Penélope*, *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, 2008. [http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/obras/text_castepenelope.pdf].

_____, «Sobre el texto», *Las voces de Penélope*, *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, (2008), pp. 1-2. [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/obras/>].

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2008.

PEDRERO, Paloma, *La llamada de Lauren...*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1987.

_____, *Invierno de luna alegre*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1990.

_____, *El pasamanos*, *Primer Acto*, 258, (marzo-abril 1995), pp. 67-90.

_____, «El escenario de mis letras», texto inédito de la conferencia pronunciada en el curso sobre *Mujer y Literatura* que tuvo lugar en la Universidad de León, 1995, en

Virtudes Serrano (ed.), «Introducción», *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *El color de agosto*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1997.

_____, «En honor a la verdad», en *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 1997, pp. 9-16.

_____, «Palabras para ti», en *El color de agosto*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1997, pp. 11-12.

_____, *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 1997.

_____, «Sobre mi teatro», Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (ed.), *Entre Acto. Diálogos sobre Teatro Español entre Siglos*, Pennsylvania, University Park, 1999, pp. 223-230.

_____, *Esta noche en el parque. Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *La noche dividida. Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *Solos esta noche. Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, *Besos de lobo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

_____, *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

_____, «Mi vida en el teatro: *Una estrella*», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2003, pp. 41-45.

_____, *Yo no quiero ir al cielo. Juicio a una dramaturga*, en Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 315-322.

_____, *Los ojos de la noche. Estreno*, 1, (2006).

_____, *Caídos del cielo*, Madrid, Endymion, 2008.

_____, «El arte sanador», *La Razón*, (26 de febrero de 2012). [<http://www.larazon.es/noticia/1282-el-arte-sanador>].

PERALES, Liz, «Tengo una inclinación natural a hablar de la parte podrida de las cosas», *El Cultural*, (16 de octubre de 2009). [<http://www.elcultural.es/articulo>].

PÉREZ DEL CAMPO NORIEGA, Ana M^a, *Una cuestión incomprensible. El maltrato a la mujer*, Madrid, hora y HORAS, 1995.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «La recepción crítica del teatro alternativo. Los tres primeros años del siglo XXI en la revista *Reseña*», en José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006, pp. 129-150.

PIÑEIRO, Sonia María, *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI)*, Trabajo de investigación en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías de la UNED, curso académico 2011-2012. [http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Sonia_Pineiro.pdf].

PLAZA CHILLÓN, José Luis, «Lorca, Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca», *Cuadernos de Arte*, 43, (2012), pp. 95-114. [<http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/>].

QUESADA GALACHO, Manuel, *Los ritos funerales en Andalucía*, Almería, Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular, Valeriano Sánchez Ramos y José Ruiz Fernández (coord.), 1997, pp. 393-400.

QUINTANA, Juan Antonio y DOMINGO, Carlos, «Sobre una puesta en escena», en *La llamada de Lauren...*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1987.

RAGUÉ-ARIAS, María-José, «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», *Estreno*, vol. x-2, (otoño, 1984), p. 47.

_____, «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, XIX, 1, (primavera 1993), pp. 13-16.

_____, «¿De qué habla hoy el teatro?», *El cultural*, (10 de noviembre de 2005). [http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=15866].

_____, «Pequeño *introito*», *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid, Fundamentos, 2006.

RAMÍREZ, Arnulfo G., «El coro en las tragedias griegas poéticas de García Lorca», en Mª Francisca Vilches de Frutos, «Introducción», *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005.

RAMOS-GIL, Carlos, *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, en Doménech (ed.), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid, Fundamentos, 2008.

RECIO VELÁZQUEZ, Carola, «El viaje iniciático de «Sirenas de alquitrán», *Primer Acto*, 302, I, (2004), pp. 85-93.

RECK, Isabelle, «El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora, *Revista Signa*, 21, (2012), pp. 55-84. [<file:///C:/Users/sand%C3%ADa/Downloads/el-teatro-grotesco-de-laila-ripoll>].

_____, «Teatros psíquicos: "entre fantasma, delirio y muerte", Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego», en Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*, Carnières-Moranwelz, Lansman, 2007, pp. 171-184. Texto facilitado por la profesora Emmanuelle Garnier.

RIAZA, Luis, «Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano», en *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1982.

RICH, Adriene, *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983.

RIPOLL, Laila, *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2001.

_____ «Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo. "Santa perpetua" y la Trilogía fantástica», *Primer Acto*, 337, (2011), pp. 25-38.

_____, «Atra bilis y Perpetua, la desmedida pasión por los ijares», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2012, pp. 23-27.

RITA LO PORTO, Valeria Maria, «Puestas en escena de obras de dramaturgas en la cartelera de Abc de Madrid (1990)», *Revista Signa*, 21, (2012), pp. 369-393. [file:///C:/Users/sand%C3%ADa/Downloads/puestas-en-escena-de-obras-de-dramaturgas-en-la-cartelera-de-abc-de-madrid-1990.pdf].

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Las tragedias de García Lorca y los griegos», *REC*, XXXI, 1989, en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 357-367.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «Prólogo», *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005.

_____, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2006.

_____, *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*, Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2012.

- ROSSETTI, Ana, «Epílogo», *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor, 1997.
- RUBIA BARCIA, José, «El realismo "mágico" de *La casa de Bernarda Alba*», *Revista Hispánica moderna*, vol. XXXI, en Idelfonso-Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 301-322.
- RUIZ DE VIÑASPRE, Nuria, «La casa de Angélica», en *Rascacielos.blog*, (06 de noviembre de 2009). [<http://rasca-cielos.blogspot.com.es/2009/11/la-casa-de-angelica>].
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, II, Madrid, Cátedra, 1975.
- RUPERT, C. Allen, *Psyche and Symbol in the Theater of García Lorca*, Austin y Londres, University of Texas Press, 1974.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, París, Armand Colin, 2000, en Emmanuelle Garnier, *Lo trágico en femenino*, Bilbao, Artezblai, 2011.
- SALVIA RIBERA, Anna, *Viaje al ciclo menstrual*, Barcelona, Montjor, 2013.
- SÁNCHEZ, Cristina, «Diez salas alternativas en Madrid», *Abc*, (14 de septiembre de 2013). [<http://www.abc.es/local-madrid/20130914/abci-diez-salas-teatro->].
- SÁNCHEZ, Sonia, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, Tesis Doctoral, UNED, 2005. [<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf>].
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos, 1969.
- SANZ, Elisa, «Las voces de *Penélope*, revisión contemporánea de un mito», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, (2008), pp. 1-10. [<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Pascual/voces>].
- SAU, Victoria, *Reflexiones feministas para principios de siglo*, Madrid, horas y HORAS, 2000.
- SEGARRA, Marta, «La mujer mirona», en *Amor e identidad. Mujer y Literatura*, 233-250, Barcelona, PPU, 1996.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Epístolas morales a Lucilio*, 2 tt., Madrid, Gredos, 2001.
- SERRANO, Virtudes, «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», *Art teatral*, (1993), pp. 93-97.
- _____, «Hacia una dramaturgia femenina», *Clarín*, 1, (enero-febrero 1996), pp. 12-14.
- _____, «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española», *Monteagudo*, 3º Época-nº2, (1997), pp. 75-92.

_____, «Dramaturgia femenina de los 90 en España», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania, University Park, Estreno, 1999, pp. 101-112.

_____, «Introducción», *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____, «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, CLXXVII, (Marzo-Abril 2004), pp. 561-572.

_____, *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004.

_____, «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas de la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid: Visor Libros/UNED, 2005, pp. 95-108.

_____, «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro», *Estreno*, XXXII, 1, (primavera 2006), pp. 41-46.

_____, «Fragmentos de vida. Piezas breves de autora en el siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2011, pp. 193-207.

_____, «Dramaturgas españolas de fin de siglo», *Matices*, Zeitschrift zu lateinamerika, Spanien und Portugal, (sin fecha). [<http://www.matices.de/21/21sautor.htm>].

SERRANO SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde 1401 a 1833*, Madrid, Atlas, 1975.

SIMMEL, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

STEINER, George, *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela, 2011.

SULLIVAN, Patricia, «The Mythic Tragedy of Yerma», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, (1972), pp. 265-278.

SURBEZY, Agnès, «En busca de un futuro nuevo: tradición, transgresión y transición en *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 221-229.

_____, «Tiempo, espacio y posmodernidad en las dramaturgias femeninas: ¿continuidad, alternativa o transgresión?», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias*

femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo, Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 161-173.

TORRES, Rosana, «Odio mucho y adoro la venganza», *El País*, (21 de mayo de 2011). [<http://elpais.com/diario>].

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, I, París, Messidor/Éditions sociales, 1982.

_____, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia, 1993.

VALCÁRCEL, Amelia, RENAU, M^a Dolores y ROMERO, Rosalía Romero (eds.), *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, col. Hypatia, 2000.

_____, *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra, 2009.

VALLEJO, César, «Por las revueltas de Angélica Liddell», *El País*, (17 de octubre de 2009). [http://elpais.com/diario/2009/10/17/babelia/1255738359_850215.html].

VALLS LLOBET, Carme, *Mujeres Invisibles*, Barcelona, Debolsillo, 2006.

VIDAL EGEA, Ana, «Entrevista a Angélica Liddell», *Radio CBA*, (13 de febrero de 2007).

_____, *El teatro de Angélica Liddell (1988- 2009)*, Tesis Doctoral, UNED, Madrid, 2010.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, «Prólogo», *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 2005.

_____, «Gender mainstreaming (transversalidad en medidas de género): un reto para el teatro español en el marco de la creación del espacio cultural europeo», en Fernando Doménech (ed.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos. Homenaje a Ricardo Doménech*, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2008, pp. 441-448.

VÍLLORA, Pedro, *La voz de un mito silencioso*, *Abc*, (15 de marzo de 2001).

_____, «Consolidación de una gran autora», *ABC*, (...), (febrero de 2001).

_____, «El dolor de ser Angélica (Liddell)», *Acotaciones*, 12, (enero-junio 2004), pp. 47-66.

_____, «Angélica Liddell vuelve a sorprender», *El Mundo*, (7 de febrero de 2007).

VINAVER, Michel, *Escritos sobre el teatro*, traducción de Fernando Gómez Grande, inédita, en Emmanuelle Garnier, *Lo trágico en femenino*, Bilbao, Artezblai, 2011.

VIZCAÍNO, Juan Antonio, «Los límites del asco y la belleza», *La Razón*, (24 de febrero de 2001).

WALKER, Lenore E. A., *El síndrome de la mujer maltratada*, Biblioteca de Psicología de la mujer, 1984. [<http://www.edesclee.com/pdfs/9788433026095.pdf>].

ZARDOYA, Concha, «Los espejos de Federico García Lorca», en Ildfonso M. Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1973.

ZATLIN, Phyllis, «Translating Pedrero's plays for the american stage», *Estreno*, XXXII.I, (primavera 2006), pp. 47-52.

_____ «Cinema in Contemporary Spanish Theatre: A Multifaceted Intertextuality», *España Contemporánea*, V, 1, (1992), pp. 7-20.

ZAZA, Wendy-Llyn, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, Kassel, Reichenberger, 2007, en Gabriela Cordone, *Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española...*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

RECURSOS DE INTERNET

Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado. [<https://www.boe.es/buscar/act>].

APARICIO, Sonia (Coord.), «15J, 30 años de democracia en España», *El Mundo*, [<http://www.elmundo.es/especiales/2007/06/espana/30aniversario>].

Ars Theatrica, Teatro Español y Latinoamericano, Parnaseo-Universidad de Valencia. [<http://parnaseo.uv.es/ars.htm>].

Artez, Revista de las Artes Escénicas. [<http://www.revistadeteatro.com/>].

Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid (AMAEM), Marias Guerreras. [<http://www.mariasguerreras.es/>].

Caídos del cielo, ONG. [<http://www.caidosdelcielo.org/paloma-pedrero/>].

Calendario de Angélica Liddell. [<http://miputocalendario.blogspot.com.es/>].

«De cultura», *Sales de teatre, dansa i circ*, Fulls de Cultura Estadística d'arts escèniques, 16, (març 2015). [<http://cultura.gencat.cat/dadesculturals/>].

«Diez años caminando de la mano de los creadores», *Artez*, (Enero del 2009), artículo no firmado. [<http://www.artezblai.com/artez/artez141/festivales/festivalescenaabiertaburgos.htm>].

FABIÀNOVÁ, Diana, *La luna en ti. Un secreto demasiado bien guardado*, Ubak Ediciones, [documental].

Fundación Federico García Lorca. [<http://www.garcia-lorca.org/Home/Home.aspx>].

«El Senado insta al Gobierno a evaluar la ley de violencia machista», *El País*, (10 de octubre de 2001), artículo no firmado. [<http://politica.elpais.com/politica/2014/10/01/>].

ESPAÑA. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades.

[<http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10><http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10>].

ESPAÑA. MINISTERIO DE SANIDAD/ SERVICIOS SOCIALES E IGUALDAD. [<http://injuve.es/creacionjoven/>].

«La Fundación Autor homenajea a Patricia W. O'Connor», *Fundación Sgae*, (25 de junio 2013), artículo no firmado. [<http://www.fundacionsgae.org/story.php?id=745>].

Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

[<http://www.muestrateatro.com/>].

«Programa *El matrimonio Palavrakis*», *Ars Theatrica*, Parnaseo-Universidad de Valencia, publicación digital, (2002), artículo no firmado.

[<http://parnaseo.uv.es/ars/Autores/liddell>].

Remiendo teatro. Compañía de teatro, 2000.

[<http://www.remiendoteatro.com/remiendo/>].

ANEXOS

ANEXO 1: Notas biográficas de las autoras

1.1. Paloma Pedrero

Madrid, 1957. Es dramaturga, actriz, directora, profesora, columnista y una de las figuras de la dramaturgia española actual más estudiada e interpretada. Licenciada en Antropología Social por la Universidad Complutense de Madrid y diplomada en Psicología Gestáltica por el Instituto Internacional de Florencia. Ha realizado Estudios de Interpretación y Dirección de Escena con Zulema Katz y Alberto Waimer; Técnica de la Voz con Jesús Aladrén; y Estructura Dramática con Jesús Campos y Fermín Cabal. Colabora como articulista en diferentes medios de comunicación y escribe guiones de cine, poesía, narrativa y ediciones críticas. Ejerce de profesora en la escuela de guión Pacífico y, puntualmente, participa en seminarios, talleres, cursos, conferencias, debates y mesas redondas en centros y universidades nacionales o extranjeras. Asimismo, preside la ONG «Caídos del Cielo» que fundó en 2008 como resultado del trabajo durante años en un taller de teatro para personas sin hogar. Gracias a esta labor, consiguió el I Premio Talía de Teatro (2008), concedido por UNESCO y el Instituto Internacional del Teatro. También, fue nominada al III Premio Valle Inclán de Teatro en el 2009.

Cuenta con numerosas obras, la mayoría publicadas, estrenadas y premiadas: *La llamada de Lauren* (1987), II Premio de Teatro Breve de Valladolid; *Invierno de luna alegre* (1985), Premio Tirso de Molina (1987); *Resguardo personal* (1985); *Besos de lobo* (1986); *Noches de amor efímero: Esta noche en el parque, La noche dividida y Solos esta noche*, (1987-1989), Premio a la mejor autoría de la VI Muestra Alternativa de Teatro del Festival de Otoño de Madrid (1994); *La isla amarilla* (1988); *Una estrella* (1990); *Locas de amar* (1994); *El pasamanos* (1994); *La noche que ilumina* (1995); *Cachorros de negro mirar* (1995); *En el túnel un pájaro* (1997); *Los ojos de la noche* (1998); *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* (2002); *En la otra habitación* (2003); *Ana el once de Marzo* (2004), *Los ojos de la noche* (2006); *Beso a Beso* (2007), nominada al I premio Valle Inclán de Teatro (2007); *Caídos del cielo* (2008), nominada al III premio Valle Inclán de Teatro (2009); *La polla negra* (2009); son algunas de ellas.

1.2. Laila Ripoll

Madrid, 1964. Es dramaturga, directora de escena y actriz. Formada en la Escuela Superior de Arte Dramático, ha dirigido espectáculos para el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y para el Festival de Teatro Clásico de Mérida, entre otros. En 1991 junto a Mariano Llorente, José Luís Patiño y Juanjo Artero funda la compañía teatral Micomicón con la que ha adaptado, interpretado y dirigido más de veinte espectáculos, clásicos y contemporáneos: *El acero de Madrid* (1993), *Mudarra* (1994), *Arte nuevo de hacer comedia* (2009) y *La dama boba* (2012) de Lope, *Ande yo caliente* (1996) de varios autores del Siglo de Oro; *El retablo de Maese Pedro* (1999) de Cervantes y Falla con dirección musical de Odón Alonso y dramaturgia de Mariano Llorente; *Jocoserias* (2002), dramaturgia de Mariano Llorente sobre textos de Calderón de la Barca; *Castrucho* (2003), Premio Garnacha de Rioja a la Mejor Creación Escénica (2004); *Águilas y lobos* (2005); *Barcelona, mapa de sombras* de Lluïsa Cunillé (2006); *La asamblea de las mujeres de Aristófanes* (2011), entre muchos otros.

Entre su propia producción, cabe destacar, además de *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)*, *La ciudad sitiada* (1996), Primer Premio del Certamen Literario de Caja España (1996); *Unos cuantos piquetitos* (2000); *Los niños perdidos* (2005), Finalista Premio Max Espectáculo Revelación (2006); *El día más feliz de nuestra vida* (2002); *El convoy de los 927* (2009); *Un hueso de pollo* (2009); *Santa Perpétua* (2010); y *El triángulo azul* (2014), Premio Max a la Mejor Autoría teatral (2015), escrita por Laila Ripoll y Mariano Llorente y estrenada en el Teatro Valle-Inclán.

También, ha impartido cursos y seminarios en España, El Salvador, Ecuador, Colombia y Honduras. Y es profesora de interpretación en la escuela de teatro La Lavandería de Madrid.

1.3. Angélica Liddell

Figueras, 1966. Detrás de este pseudónimo se esconde Angélica González. Licenciada en Psicología y Arte Dramático. Es una artista que escribe teatro, poesía y narrativa aunque, como verdaderamente se la reconoce es a través de sus textos dramáticos que, además, dirige y representa. En 1993 funda, junto al autor y director Gumersindo Puche, la compañía teatral Atra Bilis. Debuta como dramaturga con *Greta quiere suicidarse* (1988), con la que consigue su primer Premio (VIII Certámenes literarios nacionales Ciudad de Alarcón), de los muchos

que recibirá. Su obra traducida en otros idiomas se representa en escenarios nacionales e internacionales, indistintamente, destacando el prestigioso Théâtre de l'Odéon de París. Entre su abundante producción, sobresalen notablemente: *Tríptico de la aflicción (El matrimonio Palavrakis; Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno y Hysterica Passio)* (2001-2003); *Nubila Wahlheim*, Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América (2003); *Mi relación con la comida* (2005), Premio SGAE de Teatro (2004); *El año de Ricardo* (2005); *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte (Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo... Blancanieves y El año de Ricardo)* (2003-2005), Premio Valle-Inclán (2008) por *El año de Ricardo*; *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2006), Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo (2007); *La casa de la fuerza* (2009), Premio Nacional de Literatura Dramática (2012); *Ping Pang Qiu* (2012); *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* (2013); y, *You are my destiny* (2014).

1.4. Gracia Morales

Motril, 1973. Es dramaturga, profesora, directora y actriz. Estudió Filología Hispánica en la Universidad de Granada y se doctoró en la misma universidad, presentado una tesis doctoral bajo el título: *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana*, por la que recibió el Premio Extraordinario de Doctorado. Ha participado en importantes talleres de dramaturgia en el Centro Andaluz de Teatro, en los que han participado reconocidos artistas como José Sanchis Sinisterra o Sarah Kane. Desde 2003 trabaja como profesora de literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Jaén y, actualmente, en la de Granada, compaginándolo con la escritura. También, imparte cursos de Escritura Dramática y de Creación Literaria.

En el 2000, junto a Fernando Martínez Vidal, diseñador y técnico de iluminación, Carlos Gils Company, actor y productor, y Juan Antonio Valverde, miembro de la Compañía hasta 2006 y director de sus cuatro primeros espectáculos, funda su propia compañía teatral con el fin de unir a un grupo de jóvenes de diferentes disciplinas interesados en un proyecto teatral «contemporáneo, investigador, comprometido, indagador y dinámico».⁹⁴¹ Además de numerosas propuestas escénicas, la compañía cuenta con una escuela de teatro desde 2004 y un centro de intercambio y creación, en el que se imparten talleres y cursos.

⁹⁴¹Remiendo teatro, compañía teatral. [<http://www.remiendoteatro.com/historia.htm>], consulta: 09/07/14.

Entre sus textos teatrales sobresalen, notablemente: *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999); *Formulario quinientos veintidós* (1999), Primer Premio en el Certamen Internacional de Teatro Breve Fundación Ciudad de Requena (2000); *Quince peldaños* (2000), Premio Marqués de Bradomín; *Un horizonte amarillo en los ojos* (2003); *Un lugar estratégico* (2003), Premio Tomero Esteo (2003); *A paso lento* (2007); y, *NN12* (2008), Premio SGAE de Teatro. Pero no sólo escribe teatro también se dedica a la escritura poética, narraciones breves y artículos sobre literatura española e hispanoamericana.

1.5. Itziar Pascual

Madrid, 1967. Es Doctora en Ciencias de la Información (rama Periodismo) por la Universidad Complutense de Madrid y Titulada Superior en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD. También, es socia fundadora de las Marías Guerreras, entidad de la que ha sido presidenta de 2000 a 2003, cuyo objetivo es hacer visible la presencia de la mujer y su trabajo en las Artes Escénicas. Asociación a la que le ha dedicado su tesis doctoral bajo el título *La AMAEM Marías Guerreras. Asociacionismo de mujeres y acción cultural*. Asimismo, ha desempeñado su labor periodística en radio (*Cadena Ser*), prensa escrita (*El Mundo*) y gabinetes de prensa (XII Festival Internacional de Teatro de Madrid); ha colaborado en prestigiosas revistas teatrales (*El Público*, *Teatra*, *Primer Acto*, *Revista ADE*, *Escena*, etc.); y ha impartido conferencias y ponencias dedicadas al teatro español tanto en Europa como en América. Es profesora de Literatura Dramática y Dramaturgia en la RESAD desde 1999 y miembro, desde 2012, del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM. Por su tarea de difusión de la autoría española ha obtenido el Alfiler de la Bufanda de Valle-Inclán y el Premio Victoria Kent de la Universidad de Málaga (2007).

Autora de una treintena de obras, la mayoría publicadas, premiadas y estrenadas en España y en el extranjero: *El domador de sombras* (1995), Premio Ciudad de Alcorcón; *Lirios sobre fondo azul* (1999), ganadora del III Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero; *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)* (1997), Mención Especial del Jurado del premio María Teresa León; *Sirenas de Alquitrán* (2000); *Electra* (2001); *Salomé* (2001); *Tras las tocas* (2001); *Varadas*, (2002), Premio de Teatro Torreperogil (2002); *Pére Lachaise* (2002); *Palabras contra la guerra* (2003); *Saudade* (2003); *Por qué* (2003); *Pared* (2004), Premio Madrid Sur, (2004); *Variaciones sobre Rosa Parks* (2007), Premio Valle Inclán, son algunas.

1.6. Pilar Campos Gallego

Madrid, 1973. Es detective privado, criminóloga, además de licenciada en Dramaturgia por la RESAD y en Comunicación Audiovisual. Becada por el British Council y el Royal Court de Londres y el Ministerio de Cultura, algunos de sus textos han sido estrenados en Alemania, Argentina y México. Entre su producción sobresale: *Ruedo como una pelota por el césped* (2000); *La herida en el costado* (2001), Premio Marqués de Brandomín; *Medidas variables* (2002); *Óleo sobre lienzo y objeto encontrado* (2002); *Autorretrato doble* (2005), coescrita con Carlos Rod y estrenada por el colectivo Armadillo, del que forman parte ambos junto con Oscar G. Villegas, Luciana Pereyra, Raúl Marcos y Jesús Barranco. La pieza ha sido representada en varios teatros españoles y entre las últimas representaciones destaca La Abadía de Madrid en noviembre de 2011. Recientemente ha participado en un ciclo de conferencias sobre las artes escénicas, organizado por la Biblioteca Nacional de España, titulado *Transfusiones escénicas: usos domésticos de la palabra aquí y ahora* (2014), con *El camino para llegar aquí (o cómo sobrevivir con un kit de supervivencia para idiotas)*.

ANEXO 2:

COMO SI FUERA ESTA NOCHE⁹⁴²

Gracia Morales

⁹⁴² En esta colección: N° 71. CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Todos los derechos reservados. Buenos Aires, Argentina, Marzo de 2003. [www.celcit.org.ar].

El escenario debería simular un espacio un tanto ecléctico, donde se mezclan las reminiscencias de distintos lugares posibles: el comedor de una casa de una familia de clase media de los años 80, un taller de costura, un apartamento moderno... Allí se encuentra la MUJER 1: menos de treinta años, aunque aparenta más, vestida con mucha sencillez, como quien ya no piensa salir a la calle. Su aspecto ha de resultar un poco fuera de moda, como vestiría una “mujer casada” de la década de 1980. Está gateando por el suelo y se nota claramente que busca algo.

MUJER 1: Siempre lo mismo... ¡Y cuando más prisa tengo! ¡Clara, ¿puedes venir a ayudarme?!... Nada... Nunca aparecen cuando se les necesita... Entra la MUJER 2. Veintitantos años. Viene algo maquillada, pero no mucho. Su aspecto es el de una joven de comienzos del siglo XXI. Llega con evidente cansancio. Se sienta en la mecedora. Saca un cigarro, lo enciende y le da unas caladas. Después lo deja sobre el cenicero. Durante toda la obra las dos mujeres compartirán el mismo espacio físico, pero, salvo cuando se indique, cada una habitará en una realidad diferente, donde además hay otras personas que el público no ve.

MUJER 1 (Levanta el rostro, como si mirara hacia una pared.): ¡Las diez y media...! ¡Clara, ¿dónde estás?! Ven a ayudarme, anda, que tu padre va a llegar y yo tengo que acabar con todo esto... Siempre lo mismo, ¡voy a tener que atármelo a la mano...! Mientras, la MUJER 2 deja el cigarro en un cenicero, se quita el calzado, se masajea un poco los pies. Busca algo a su alrededor hasta que encuentra el mando a distancia de una televisión. Mima el gesto de encenderla, se escucha de fondo un noticiario cualquiera, típico del telediario de la noche. Poco después sale. La MUJER 1 sigue con su búsqueda infructuosa. De pronto levanta la cabeza como atraída por un sonido que no escuchamos.

MUJER 1: ¿Sí? Sí, Matilde, estoy aquí, pasa... Sí, aquí, al fondo... (Se levanta y se sacude la falda.) Me pillas por los suelos... Buscando el dedal, que se me pierde cada dos por tres.... ¿Un dedal? Pues es una cosa pequeña, que se pone en... Pero, ¿no sabes cómo es un dedal?... Bueno, alguna vez habrás cosido algo, digo yo... ¿No? ¿Ni siquiera poner un botón?... Entra la MUJER 2. Se ha desmaquillado y se ha recogido el pelo. Trae un teléfono inalámbrico. Apaga el televisor. Marca. Espera.

MUJER 1: Pues sí que es raro... ¡Ah, sí, tu encargo! Pues no, no he terminado todavía (busca entre las cestas con ropa y saca una camisa), mira, a falta de hacerle dos ojales...

MUJER 2: ¿Raúl?... Hola, sí, soy yo...

MUJER 1: Mañana la tienes lista...

MUJER 2: Acabo de llegar...

MUJER 1: Pásate, no sé, a eso de las once...

MUJER 2: Bueno, regular... Un día extraño... ¿Y tú?

MUJER 1: La acabaré siempre que encuentre el dedal, porque sin él no sé dar ni una puntada. ¿Tú lo ves por algún sitio?

MUJER 2: ¿Un ocho? ¡Estupendo!, me alegro un montón...

MUJER 1: Pues ya te lo he explicado... Como un capuchoncito para el dedo...

MUJER 2: Sí, sí, claro que lo celebraremos... Oye... te llamaba porque...

MUJER 1: De metal... Seguro que lo tengo delante de mis narices y no consigo verlo...

MUJER 2: ¿Podrías venir un rato?

MUJER 1: Bueno, da igual, no te preocupes... Siempre termina apareciendo.

MUJER 2: Sí, ahora.

MUJER 1: ¿A Fernando? ¿Dónde?

MUJER 2: Ya sé que tienes que estudiar y que es un poco tarde... Pero...

MUJER 1: Iría al “Casa Paco”... Los viernes se ve allí con los amigos...

MUJER 2: (Alzando un poco el tono de voz.): Es importante, Raúl... Si no, no te lo pediría...

MUJER 1: ¿Y qué te ha dicho?

MUJER 2: No, no pasa nada... Bueno, sí..., pero no es algo para hablarlo por teléfono...

MUJER 1: Ah,... eso... Sí, ya he hablado con él... Nada, Agustín, que le va a ayudar con un trabajillo que tiene para mañana...

MUJER 2: Está bien. Te espero. Cuelga y sale. Poco después volverá a entrar sin el teléfono. Trae una grabadora en una mano y una copa con bebida en la otra.

MUJER 1: Sí, algo rápido, para la hora de comer habrán acabado... Oye, y..., ¿no te dijo si pensaba volver pronto?... Pues Fernando, mujer... No, da igual, ya no tardará... Sobre todo sabiendo que mañana tiene que madrugar... Para esas cosas Fernando es muy responsable, ya le conoces tú...

MUJER 2 (Hablándola a la grabadora.): Un dos, probando. (Detiene el grabador y lo rebobina.)

MUJER 1: Bueno, pues a eso de las once te espero... Venga sí, que todavía tengo que acabar todo esto. Hasta luego...

MUJER 2 (Le da de nuevo al play, se escucha en off su “Un dos, probando probando”. Lo detiene y lo pasa hacia el principio.): Bien... (Carraspea, toma un trago, se

prepara para empezar.) (Mientras la MUJER 1 comienza de nuevo su búsqueda del dedal. De vez en cuando dirá expresiones como “¡nada!”, “¡aquí no!” o “pero, ¿dónde lo habré puesto...?”, suspira, silba “Bésame mucho” muy fugazmente..., a la vez que va vaciando cajitas de distintos tamaños y colores, lo va volcando todo en el suelo y luego volviéndolo a guardar. Está nerviosa, pero no mucho.)

MUJER 2 (Hablándole a la grabadora.): Hola Raúl, ¿qué tal? Siéntate... Mira, te he pedido que vinieras porque... aún sabiendo que es tarde y que estás en época de exámenes y todo eso, pues no podía dejar pasar más tiempo... y por eso te he llamado y... por eso... (Detiene la grabadora.) No, no, no, no... Se me nota muy nerviosa... Más relajada, más relajada... (Vuelve el grabador al comienzo, toma otro trago.)

MUJER 1 (Sacando unas tenazas.): ¡Anda! ¡Mira dónde estaban las tenazas! Fernando lleva tres meses revolviendo toda la casa...

MUJER 2 (Hablándole a la grabadora.): Raúl, ¡qué bien que hayas podido venir! ¿Te apetece un copa? (Detiene la grabadora. Reflexiona. Toma otro trago.)

MUJER 1: ¡Pero qué tarde es! Mira, pues sin dedal, ya está, ya no puedo esperar más. (Muy decidida se pone a coser una prenda que tiene a medias.)

MUJER 2: ¡Vamos allá! (Vuelve a conectar la grabadora.) Mira Raúl... ya sabes que llevo una semana un poco inquieta, y yo te dije que no era nada, que el trabajo y verte a ti tan agobiado con los exámenes... No, no, no es eso... ¡Déjame hablar, Raúl! No, no pasa nada, sólo un poco nerviosa y si no me dejas hablarte con tranquilidad... Porque no es fácil, ¿sabes?, tengo que buscar las palabras y hasta los gestos con los que voy a contarte lo que tengo que contarte... Porque yo no tenía prevista esta conversación, y no sé por dónde voy a empezar ni en dónde acabar... ¡Que no me interrumpas, joder! No, no estoy histérica, ¡no estoy histérica! (Detiene la grabadora enfadada.) Sí que estoy histérica... (Le da otro trago a la copa. Se la acaba.)

MUJER 1: ¡Mierda! (Se lleva el dedo a la boca.) ¡Nada, que sin dedal no sé!... ¿Y qué hago ahora?... (Piensa un momento y después busca un trozo de tela pequeño y se lo enrolla en el dedo en el que normalmente se coloca el dedal.)

MUJER 2: Como siga a este ritmo, me voy a emborrachar... (Deja el vaso y la grabadora. Coge una servilleta y se limpia la boca, luego las manos, luego la mesa, el suelo..., todo ello mientras habla, riéndose.) Estaría bueno, que llegara Raúl y me encontrara como una cuba... (Riéndose más.) ¡Celebrándolo!

MUJER 1 (Riéndose también, al mirarse el dedo.): ¡Menudo invento! Podría patentarlo...

MUJER 2 (Sin dejar de limpiar, todavía riéndose.): Y ahora a limpiar... Y, ¿por qué no? Es como... un acto reflejo... Te ayuda a no desesperarte, a no dejarte llevar por el nerviosismo. Sería un buen tema para un estudio psicológico. Primero le quitas el polvo a los muebles, luego barras, (Seguirá haciendo su enumeración, en voz más baja, a la vez que la

MUJER 1 dice su monólogo.), friegas los platos, los secas, los colocas, riegas las plantas, apartas los sillones, las estanterías, la mesa, la cama y limpias todo el suelo a conciencia, luego le toca a los cristales, al frigorífico, las persianas, la bañera, las cortinas, el lavabo, el váter, el bidé, la baranda de la escalera, el horno, las lámparas, los azulejos del baño, los azulejos de la cocina, pones sábanas limpias, sacudes la alfombra, descuelgas los cuadros, los vuelves a colgar, pones una lavadora, la tiendes, haces comida para toda la semana, vacías los armarios, planchas los vaqueros, las braguitas, las camisetas, ordenas los cubiertos, haces la lista de la compra, te lavas la cabeza, te pones mechas, te depilas, y si te queda tiempo revisas los cristales, los azulejos, limpiando sobre limpio, el horno, las taquillas, las lámparas, el váter, el frigorífico, te pintas las uñas, vuelves a fregar el suelo, te maquillas, ordenas los libros, los periódicos, te inventas un peinado diferente...

MUJER 1: ¡Esto no sirve! (Se quita el vendaje.) Mira que soy desastre... Todos los días se me pierde algo, el dedal, la canilla, la bobina negra o el alfiletero... Ya me lo decía mi madre: Mercedes, hay que poner más atención. Mercedes, sí, aunque todo el mundo me llama Mercedesitas. Como mi tía abuela, por vía materna. Pero igual podría llamarme Ramona, que Pepa, que Milagros o que Nieves. Sería igual... Los nombres y las fechas terminan siendo lo de menos... Hoy, por ejemplo, es viernes, 25 de julio, diez y media de la noche,... viernes, un viernes cualquiera, un viernes cualquiera a las diez y media de la noche... Fernando siempre se recoge tarde los viernes; es su noche libre, porque normalmente no madruga al día siguiente. Yo me preocupo de todas formas cuando veo que anochece y no llega, casi por costumbre... Nieves es un nombre bonito, sí señor, pero mi tía abuela se llamaba Mercedes y ese me tocó... ¡Qué se le va hacer! (Descubre el dedal en el bolsillo.) Anda, aquí estaba el puñetero... Si cuando yo digo que las cosas las esconde el diablo... (Se siente y se pone a coser.)

MUJER 2:... Cuando te convences de que ya no te quedan más fuerzas, te sientas en cualquier sitio y te fumas un cigarro, casi tranquila... Quienes me conocen ya saben que cuando el apartamento está desordenado y hay un poco de polvo sobre la tele, es que todo va bien en mi interior. (La MUJER 1 comienza a tararear una tonadilla: la de "Bésame mucho". Canta para ella, sin la pretensión de hacerlo bien, para distraerse mientras cose. La MUJER 2

deja de fregar: por primera vez parece percatarse de la presencia de la otra, pero sin verla. Sólo parece escucharla.) Mi madre, cuando estaba nerviosa, solía cantar...

MUJER 1: Bésame/ bésame mucho.../ como si fuera esta noche la última vez/
bésame/ bésame mucho/

AMBAS: que tengo miedo a perderte/ perderte después. /Quiero sentirte muy cerca,/ mirarme en tus ojos,/ verte junto a mí./ Piensa que tal vez mañana/ yo estaré lejos/ muy lejos de ti. (La MUJER 1 sigue cantando, retomando de nuevo el comienzo.)

MUJER 2: La recuerdo sentada y cosiendo, con el delantal como una segunda piel, recuerdo sus manos oliendo a lejía y sus dedos manchados de azafrán... Siempre preocupada, con la sensación de que el día duraba muy poco para todas las cosas de las que había que encargarse... Menos cuando esperaba a que mi padre llegara de la calle. Entonces el tiempo parecía detenerse... Algunos viernes y sábados también, a veces... Yo regresaba de la calle y la escuchaba canturrear desde la puerta...

MUJER 1 (Deja de cantar en ese momento.): ¡Clara!, ¡Clara!, ¿eres tú?

MUJER 2: Casi siempre se enfadaba al verme llegar sudando.

MUJER 1 (A la MUJER 2, mirándola directamente. Durante toda esta escena, la MUJER 2 nunca trata de comportarse como una niña: sigue siendo el mismo personaje de antes y sus frases serán dichas desde la actitud una mujer de casi treinta años.): Mira cómo vienes... Sin aliento y colorada como un tomate.

MUJER 2: Mi madre murió cuando tenía la misma edad que yo tengo ahora.

MUJER 1 (Se dirige a unas sábanas que están colgadas detrás.): Anda, ayúdame a doblar esto, que ya está seco.

MUJER 2 (Se ponen a doblar las sábanas, como en una especie de danza, cruzándose, pasando la una bajo la otra, mientras hablan en un tono normal.): Yo era una niña de nueve años a la que le encantaba estar en la placeta, jugando a la comba, a la rayuela, al pilla pilla.

MUJER 1: No es bueno cansarse tanto... El día menos pensado te va a dar algo...

MUJER 2: Fue un viernes, día 25 de julio, igual que hoy.

MUJER 1: Un soponcio en mitad de la calle... No es la primera vez que pasa.

MUJER 2: Veinticinco de julio... Recuerdo que esa noche me dijo las mismas cosas de cada noche...

MUJER 1: A un primo de tu abuela le faltó la respiración, y ¡hala!, se quedó en el sitio... O al menos eso me contaron.

MUJER 2: Era una mujer joven, pero a veces parecía mayor, como si repitiera frases oídas hace mucho tiempo, aprendidas de memoria...

AMBAS: Ojalá te gustara más el colegio y menos andar en la placeta con los niños...

MUJER 2: Si hubiera sabido que esa era la última vez que iba a hablar con ella, le hubiera dicho otras cosas... más importantes.

MUJER 1: Y ahora te pones el pijama y te acuestas, que ya sabes que a tu padre no le gusta que andes levantada a esta hora.

MUJER 2: Ya entonces se me quedaron muchas cosas por decirle. Pero la mayoría han ido llegando después, cuando ella era sólo un recuerdo con el que conversar.

MUJER 1: Sí, ya sé que mañana es sábado... Pero no es bueno trasnochar... (Han acabado de doblar las sábanas. La MUJER 1 se sienta.)

MUJER 1: Bueno... Venga, coge papel y lápiz que me vas a anotar lo que tengo que comprar mañana. La MUJER 2 empieza a anotar palabras en una pizarra, mientras habla. Ahora escribe "quince" y "papá".

MUJER 2: A los quince años... Mamá, papá ha salido de la cárcel... De todos modos, Pablo y yo vamos a seguir viviendo con la tía Encarna. Creo que papá quiere mudarse a otra ciudad.

MUJER 1: Pero haz la letra despacito, que si no luego no la entiendo. La MUJER 2 escribe: "dieciséis", "concierto de Mecano".

MUJER 2: A los dieciséis... Mamá, hoy me ha besado un chico de la clase. En un concierto. Me ha dado un poco de asco porque metía su lengua dentro y la movía... ¿Siempre es así? Yo no quiero que los besos me den asco...

MUJER 1: A ver... leche. Cuatro litros... a cincuenta pesetas cada uno... ¿Cuánto es? La MUJER 2 escribe "diecisiete", "Trabajo clínica".

MUJER 2: Mamá... creo que voy a dejar los estudios. Me han ofrecido un trabajo, recibiendo a los pacientes en una clínica dental...

MUJER 1: Fruta... A ver si los plátanos están baratos, que es lo que más le gusta a tu padre. Pon que me gaste unas... setenta pesetas.

MUJER 2: Ya sé que tú querías que hiciera una carrera y todo eso..., pero es un trabajo bien pagado... Y me deja tiempo libre...

MUJER 1: Café descafeinado... Doscientas ochenta... La MUJER 2 escribe "diecinueve", "Ernesto".

MUJER 2: Mamá... estoy saliendo con un chico... Llevo ya cinco meses y creo que es importante... Pero es un chico muy débil, ¿sabes?, todo le hace daño y debo tener mucho cuidado con él. Se llama Ernesto.

MUJER 1 (Empieza a inquietarse: parece estar pensando en otra cosa.): Leche... ¡Ah, no!, eso ya lo he dicho... Cola-caó.

MUJER 2: Ayer... ayer... hicimos el amor por primera vez... No sé si me gustó...

MUJER 1: Doscientas veinticinco. La MUJER 2 escribe “veintitrés” y borra el nombre de “Ernesto”.

MUJER 2: Mamá, Ernesto ha dejado la relación... Dice que es demasiado joven para comprometerse.

MUJER 1: ¿Estás anotando bien? A ver... danones, pero pon que de fresa no, que a tu hermano no le gustan y siempre me olvido. La MUJER 2 escribe “veintiséis”, “Raúl”.

MUJER 2: ¡Adivina!, creo que he vuelto a enamorarme... Se llama Raúl, estudia Ciencias Políticas... Es inteligente, maduro y ¡hace el amor como los ángeles!

MUJER 1: Cuatro danones a dieciocho pesetas cada uno.

MUJER 2 (Picarona.): ¡O como un demonio, según se mire!

MUJER 1: ¡No estás atenta a lo que te digo y te vas a equivocar!

MUJER 2: ¡Ah, y he cambiado de trabajo! Ahora estoy en (Escribe “despacho”.) el despacho de un abogado. Ese abogado es el padre de Raúl.

MUJER 1: ¿Qué hora será ya? La MUJER 2 escribe “veintisiete”, después deja la tiza, se acerca a la MUJER 1, se sienta en el suelo, junto a sus pies, apoya la cabeza en su regazo. La MUJER 1 parece no percatarse.

MUJER 2: Hoy... Bueno hoy es un día extraño... Hoy es veinticinco de julio, como hace dieciocho años...

MUJER 1 (Más nerviosa.): Patatas... cincuenta pesetas.

MUJER 2: Es curiosa la vida... Precisamente hoy...

MUJER 1: Arroz... No, arroz compré antes de ayer. (Levantándose, resolutiva.) Bueno, hemos acabado... Súmalo todo y me anotas cuánto es al final...

MUJER 2: Mamá, esta tarde he estado en el hospital...

MUJER 1: Yo voy a salir un momento...

MUJER 2: No, mamá, ahora no,... déjame hablarte.

MUJER 1: Seguro que tu padre no se acuerda de que mañana tiene que ir a trabajar.

MUJER 2: ¡He de hablar contigo ahora, antes de que llegue Raúl!

MUJER 1: Me cambio de ropa y bajo... Es a la vuelta de la esquina.

MUJER 2: Escúchame, por favor, ¿no ves que estoy aquí?

MUJER 1: Pongo alguna excusa... Que Pablito está pachucho o algo así...

MUJER 2: A lo mejor podríamos cambiar esta noche, juntas, si me escucharas...

MUJER 1: O voy así mismo. Me quito el delantal y me pongo los zapatos.

MUJER 2: Tal vez estemos a tiempo, ¿me oyes?...

MUJER 1: Es temprano y no ha podido beber mucho. Algunas cervezas, quizá, pero todavía se podrá hablar con él... ¿Cómo tengo el pelo? ¿Estoy bien?

MUJER 2: Si te acostaras en vez de esperarlo despierta...

MUJER 1: Le digo que Pablito ha preguntado por él... que... que la cena se enfrió hace mucho rato... No tardaré. (Sale.)

MUJER 2 (Alejándose del radio de acción de la escena anterior.): Una sabe que pasa... Que ha pasado otras veces, que seguirá pasando. Mientras es posible, toda la familia acuerda tácitamente guardarlo escondido, la ropa sucia no se lava en la calle, se lava en la casa de uno, o se la deja bien metida en el fondo de los cajones, escondida detrás de falsas sonrisas que regalar a las vecinas, al panadero, a los amigos de los hijos cuando un día son invitados a almorzar. Además, ¿en qué pareja no hay desencuentros? (Se dirige a un montón de periódicos que hay sobre una mesa, coge las tijeras de costura de su madre y, a la vez que habla, irá hojeando y recortando noticias que va pegando sobre la pizarra en la que antes escribía.) La convivencia es difícil, ya se sabe, realice usted una encuesta y entenderá lo que le digo, el que esté libre de pecado que tire la primera piedra. Y sí, qué se le va a hacer, hay momentos en que se pierden los estribos, no es culpa de nadie, ella comienza a alzar el tono de voz, él la manda callar, ella grita más aún, él arroja una silla al suelo, ella amenaza con marcharse, él pega un puñetazo en la pared, puede ser ella quien dé la primera bofetada y después se aleje, andando hacia atrás, consciente ahora de que él es el más fuerte, de que empezarán los golpes, de que habrá que meterse debajo de la mesa o correr hacia el baño y echar el cerrojo y esperar a que se agote aporreando la puerta... Yo los escuchaba acurrucada en la cama queriendo dormirme pronto para que fuera ya el día siguiente. (La MUJER 1 vuelve a entrar y se sienta en el mismo sitio que ocupaba antes. De nuevo hay un muro invisible entre las dos. La primera se descalza, se pone las zapatillas de andar por casa y el delantal.) Hasta que una noche, un veinticinco de julio u otra fecha cualquiera, puede ocurrir que la discusión llegue más lejos y que en la décima de segundo que unas tijeras tardan en hundirse en la carne, el cuerpo de la mujer haya quedado en el suelo, muy quieto mientras la sangre corre a borbotones...

MUJER 1 (Toma un trozo de tela y empieza a cortarla, utilizando una señal indicada, como un patrón.): Un viernes de cada tres hago esto mismo... Me calzo, me meto las llaves en el bolsillo y bajo al bar que está en el fondo de la calle.

MUJER 2: Es entonces cuando la prensa se conmueve ante “este nuevo caso de violencia doméstica”.

MUJER 1: Busco la figura de Fernando entre el humo, entre otras figuras tan parecidas a él, todas con la misma forma de estar apoyados en la barra, de reírse con ese sonido que sólo he escuchado en los hombres cuando se reúnen y creen que no hay mujeres cerca.

MUJER 2: Durante el juicio, el agresor declaró: “No recuerdo nada, no recuerdo... Sólo sé que fue un accidente.”

MUJER 1: Finalmente le encuentro, y vuelvo a percatarme de cómo se parece a mi padre cuando tenía su misma edad. Voy hacia él tratando de no sentir las miradas de los otros hombres, “Fernando, aquí vienen a buscarte”.

MUJER 2: Y los vecinos contestan: “No señor, nosotros no sabíamos nada, él era un hombre muy trabajador, muy tranquilo”.

MUJER 1: y yo no me vuelvo para saber quién ha hablado, porque me siento pequeñita aquí, insignificante y pequeñita ahora que mi mirada se ha gastado y que mis piernas no saben llevarme erguida.

MUJER 2: “Bueno, sí... De vez en cuando se le veía bebido... Pero como todos alguna vez, ¿no?”

MUJER 1: En los ojos de Fernando veo que se avergüenza de que haya venido hasta aquí, como si él fuera un niño a quien hay que llevar a casa tirándole del brazo, como si fuera un pelele, como si fuera un perro que se escapó a la calle sin bozal. Y su vergüenza viene a unirse a la mía, porque ya sé que no va a acompañarme a casa, ahora sí que no puede dejar a sus compañeros, tiene que demostrarles que a él nadie puede colocarle un bozal ni una correa... Un viernes de cada tres hago esto mismo, y yo me calzo y bajo al bar y cuando vuelvo a subir la calle sola, la calle más larga que nunca, siempre me digo a mí misma que esta noche ha sido la última vez...

MUJER 2: Todos los hombres de mi barrio llegaban alguna vez borrachos a casa.

MUJER 1: Lo oiré subir las escaleras lento, inseguro, agarrado con fuerza al pasamanos para no caer...

MUJER 2: Y las vecinas observaban escondidas tras la persiana cuánto tarda el marido de otra en encontrar la llave y abrir la puerta.

MUJER 1: Y dudaré si levantarme a ayudarlo o quedarme sentada, ajena.

MUJER 2: La semana después de cada borrachera ocurría siempre lo mismo, como si se repitiera un ciclo inevitable. El sábado mi padre se pasaba todo el día acostado.

MUJER 1: Mañana y pasado no nos dirigiremos la palabra. Luego, durante tres días, sólo nos diremos lo imprescindible...

MUJER 2: A media tarde, mi madre le preparaba caldo o zumo y me decía que se lo llevara. Recuerdo la habitación oscura a pleno día...

MUJER 1: como si fuéramos dos extraños compartiendo el pasillo, el comedor, el dormitorio...

MUJER 2: Recuerdo el aire oliendo a alcohol y la respiración desacompasada de mi padre.

MUJER 1: Dos noches dormiré en el salón y la tercera dormiremos juntos, muy quietos, cada uno en su filo de la cama,

MUJER 2: Durante siete días la casa se llenaba de paredes invisibles y mi padre se movía entre ellas rehuyendo nuestros ojos.

MUJER 1: muy quietos, fingiendo estar dormidos.

MUJER 2: Después, poco a poco, todo volvía a la tranquilidad...

MUJER 1: Hasta que una noche los pies se rozan por debajo de las sábanas y la costumbre del sueño nos acerca y me despierto abrazada a él y sé que no es un extraño, que es él, y ya han pasado ocho o diez días y no soporto la frialdad de la casa, el silencio, las miradas llenas de reproches...

MUJER 2: Eso siempre me sorprendía, que todo pudiera volver a estar como antes...

MUJER 1: Ese día hablábamos, por fin, sobre todo yo, desahogándome, diciendo todo lo que había callado durante siete días,

MUJER 2: No sé si yo podría soportar tanto como mi madre,

MUJER 1: dispuesta ya a perdonar, porque Fernando lo lamenta, lo lamenta de verdad,

MUJER 2: no sé si merecería la pena soportar tanto como soportaba ella...

MUJER 1: lo veo en sus ojos, en su voz, en sus manos, lo lamenta de veras, no sabe cómo evitarlo, pero lo va a intentar, y termina llorando, lo va a intentar por mi bien, con todas sus fuerzas, por Clara y Pablo, y lo dice de verdad, yo sé que lo dice de verdad, pero no, él no necesita ayuda, él lo va a lograr solo, y lo dice de verdad..., “de verdad, Mercedes, de verdad...” (La MUJER 2 se dirige hacia el grabador, lo pasa hacia atrás y lo conecta, para escuchar lo que había registrado antes. Su voz en off empieza a sonar antes de que acabe el monólogo de la MUJER 1.) Por eso, a los nueve o diez días, me obligo a creer que ya no va a suceder más...

VOZ EN OFF DE LA MUJER 2: Raúl, ¡qué bien que hayas podido venir! ¿Te apetece un copa? (Un pequeño corte. Después continúa su voz en un tono más bajo. Sobre ella se superpone el resto de la escena.) Mira Raúl... ya sabes que llevo una semana un poco inquieta, y yo te dije que no era nada, que el trabajo y verte a ti tan agobiado con los exámenes... No, no, no es eso... ¡Déjame hablar, Raúl! No, no pasa nada, sólo un poco nerviosa y si no me dejas hablarte con tranquilidad... Porque no es fácil, ¿sabes?, tengo que buscar las palabras y hasta los gestos con los que voy a contarte lo que tengo que contarte... Porque yo no tenía prevista esta conversación, y no sé por dónde voy a empezar ni en dónde acabar... ¡Que no me interrumpas, joder! No, no estoy histérica, ¡no estoy histérica!

MUJER 1: y me lo digo así, en voz alta, “¡no va a suceder más!”, para hacerme más fuerte, para convencerme, “¡confía en él!” y aprendo a quererle de nuevo y a abrazarme a él por las noches, “¿y qué hago si vuelve a pasar?”... A los tres meses, otro viernes u otro sábado, Fernando se retrasa, y yo vuelvo a calzarme y bajo al bar, y cuando subo la calle sola, la calle más larga que nunca, siempre me digo a mí misma que esta noche ha sido la última vez... Pero son sólo palabras...

MUJER 2: Palabras...

MUJER 1: Palabras aprendidas

MUJER 2: palabras grabadas

MUJER 1: palabras oídas mil veces

MUJER 2: palabras dichas mil veces

MUJER 1: palabras susurradas

MUJER 2: palabras a gritos.

MUJER 1: Coja usted una palabra, dóblele cuidadosamente las esquinas

MUJER 2: guárdela en un cajón, preferiblemente de madera.

MUJER 1: Si lo abre a los tres días descubrirá que

MUJER 2: insospechadamente

MUJER 1: y por arte de magia

MUJER 2: su palabra inocente

MUJER 1: pequeñita

MUJER 2: de las esquinas dobladas

MUJER 1: ha abierto un agujero terrible

MUJER 2: en su precioso mueble de caoba.

MUJER 1: Palabras como grietas

MUJER 2: como ecos

MUJER 1: como filtros

MUJER 2: como piedras

MUJER 1: palabras para alejar a los fantasmas

MUJER 2: para apagar la soledad

MUJER 1: para apagar el silencio. El silencio... ¡Clara! ¡Clara! Pon la radio, que a esta hora comienzan los discos dedicados...

VOZ DEL LOCUTOR: Y ahora este tema que Ramón le dedica a Conchita, para demostrarle su amor y porque sabe que le gusta mucho.

Comienza a sonar “Bésame mucho” de The Beatles. Las dos mujeres lo escucharán primero quietas, luego irán progresivamente despertando su cuerpo y acabarán bailando cada una a su lado, con la libertad de quien no está siendo visto por nadie. Durante el baile, llega un momento en el que ambas se encuentran y comienzan a bailar juntas, jugando felices.

MUJER 2: ¿Te acuerdas de cuando jugábamos a la rayuela?

MUJER 1: Sí, claro...

MUJER 2: Tú hacías el dibujo en el suelo.

MUJER 1: Y tú buscabas una piedra adecuada.

MUJER 2: Ni muy grande ni muy pequeña... Mis amigas se extrañaban de ver a una madre saltando...

MUJER 1 (Comenzando a jugar.): Abajo la tierra.

MUJER 2: Arriba el cielo.

MUJER 1: Y para llegar arriba hay que ir despacio, pasito a pasito, sin impacientarse, golpeando con suavidad porque si no la piedra se sale del dibujo y ya has perdido.

MUJER 2: Pasito a pasito.

MUJER 1: Hasta llegar al cielo... ¿Sabes cuándo llegaba yo al cielo?

MUJER 2: ¿Cuándo?

MUJER 1 (Se va hacia la zona de la MUJER 2 y se acomoda allí, como si estuviera en la habitación de una amiga.): Los martes por la tarde...

MUJER 2: ¿Los martes?

MUJER 1: Sí... era nuestro día...

MUJER 2: ¿El día de quién?

MUJER 1 (Picarona.): Pues de quién va a ser, boba, de tu padre y mío... Ya sabes..., “el día”... No te pongas colorada, mujer, que ya no eres una chiquilla...

MUJER 2: ¿Teníais un día?

MUJER 1: Pues claro... Bueno, no, al principio no... Pero luego, pues no sé cómo llegó la cosa, pero tocaba el martes, quizá porque era el día que Pablito y tú os ibais con la abuela...

MUJER 2: ¿Así que mientras la abuela nos preparaba churros con chocolate, vosotros...?

MUJER 1 (Risueña.): Pues sí... ¿No me digas que te sorprende?

MUJER 2: No, claro... Pero es que me cuesta imaginaros...

MUJER 1: ¿Y cómo te crees que vinisteis Pablito y tú al mundo? Yo me pasaba toda la semana deseando que llegara el martes...

MUJER 2: Podríais haber elegido dos días en vez de uno...

MUJER 1: No..., si estaba bien esa sensación de espera... Tu tía Encarna se escandalizaba un poco, porque ella decía que sólo lo hacía por obligación, porque Javier la reclamaba... En cambio yo me lo pasaba muy bien... me reía mucho...

MUJER 2: ¿Te reías?

MUJER 1: Sí... Tu padre era un hombre muy gracioso en esas situaciones...

MUJER 2: No me lo imagino...

MUJER 1: Normalmente era cariñoso, ¿sabes? Por eso me enamoré de él... Tú lo veías de otra manera...

MUJER 2: A mí lo que más me gustaba de papá eran su brazos... Sus brazos fuertes, su espalda ancha, su manera de levantarme en volandas y llevarme corriendo por toda la casa. Fíuhhhh... Fííuuuhhh... Alto y rápido... Fíuhhhh... Y yo me sentía protegida, sujeta por sus músculos de

Popeye. La primera vez que le vi pegarte yo tenía seis años. Era de noche. Recuerdo que había tenido una pesadilla y me había levantado para que me dejarais dormir con vosotros, como otras veces. Pero al entrar a vuestro cuarto vi que la cama estaba sin deshacer, y entonces os escuché en la cocina. Discutíais, sentí un golpe, como una silla muy pesada que volcara y cayera.

MUJER 1: Cuando te descubrí en la puerta, quieta, medio dormida en tu pequeño pijama de ositos, ese pijama rosa lleno de ositos que jugaban...

MUJER 2: “¡Clara, regresa a la cama! ¡Quién te ha dicho que te levantarás!”

MUJER 1: ¡No me gusta que andes descalza!

MUJER 2: No me gusta que andes descalza... Menudo comentario... A mí me parecía que todo se había quedado parado, como cuando se pulsa el pause en una película de vídeo...,

y yo miraba muy fijo los brazos de papá, esos brazos anchos y fuertes de Popeye el marino soy... esos brazos que ya nunca más volvieron a llevarme en volandas...

MUJER 1: Tenía un lunar aquí, ¿recuerdas?, en el hombro derecho.

MUJER 2: Dicen que dejó de beber en la cárcel... Cuando salió de allí, la tía Encarna lo mantuvo alejado... No sé si él hubiera querido seguir viviendo con Pablo y conmigo... Nunca le pregunté.

MUJER 1: Y otro en la oreja, pequeñito, casi invisible... MUJER 2: Ha envejecido muy rápido, ¿sabes? En este último año nos hemos vistos dos veces, y a mí me parecía que se iba desgastando, minuto a minuto.

MUJER 1 (Mirando hacia su lado del escenario.): ¿Has oído?

MUJER 2: Mañana voy a llamarle... Hace mucho que no hablamos...

MUJER 1 (Levantándose.): Es Pablo, ¿verdad? Creo que está llorando...

MUJER 2: Yo no he escuchado nada.

MUJER 1: Debo irme... Llevo mucho rato aquí y... me queda mucha costura. Y Pablo... no debo dejarle solo... (Se dirige hacia su lado.)

MUJER 2: ¿Lo vas a esperar despierta?

MUJER 1: Sí..., ya no tardará mucho.

MUJER 2: ¿Sabes?, es una lástima que las madres y las hijas se lleven tantos años...

(La MUJER 1 asiente sin hablar. Es de nuevo la ama de casa de las escenas anteriores. Cuando está a punto de llegar.) Mamá. (La MUJER 1 se vuelve.) No, nada... La MUJER 1 se vuelve a su sitio, y retoma la costura. Mientras la MUJER 2 coge el grabador. Lo pone a grabar. Lo deja durante un rato grabando el silencio, sin saber que decir. Luego comienza.

MUJER 2: No es sólo cuestión de que no encuentre las palabras precisas... Es que ni siquiera sé cómo pensarlo. "Raúl, estoy embarazada." Esa sería la forma más directa y precisa... No, no entiendo cómo ha pasado... Yo tampoco lo esperaba... Algún fallo de cálculo..., imagino... ¡No lo sé Raúl, no lo sé! No sé de quién es la culpa..., pero ya todo eso da igual, ¿entiendes?, porque ahora hay algo aquí dentro... (Mirándose el vientre.) Algo tan pequeño que casi no existe... Sería muy fácil decir que no; no dejaría ni una huella, apenas una mañana en el hospital y todo seguiría igual que antes... Y es lo que debería hacer, seguramente, es lo que le recomendaría a cualquiera en mi caso..., es lo que yo misma hubiera hecho ayer, antes de escuchar al médico decirme que sí, que hay algo de tres semanas ocupándome por dentro... ¿Imaginas? Algo chiquito que crece aquí dentro...

MUJER 1: Anoche soñé que era abuela. Clara me traía un bebé precioso, no sé si niño o niña, y me lo colocaba en el regazo... Se parecía tanto a ella recién nacida... Fue delicioso

descubrir la forma perfecta y diminuta de sus deditos, sentirlos aquí, abrazando con fuerza mi pulgar... Clara me traía su bebé y yo la enseñaba a acunarlo, a vestirlo, a hacerle botitas y gorros de punto... Después cantábamos juntas con esa voz que ponemos las madres cuando mecemos a nuestro hijo,... con esa voz..., muy bajito, para se quede dormido y tenga dulces sueños... Las dos comienzan a tararear “Bésame mucho”, muy lento, como una nana, la MUJER 1 cosiendo y la otra meciéndose con suavidad, abrazada a su vientre.

ANEXO 3:

SELECCIÓN NATURAL⁹⁴³

Pilar Campos Gallego

⁹⁴³*Signa*, 16, (2007), pp. 167-193.
[<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/6156/5889>], consulta: 10/08/15.

PERSONAJES

ABUELA

MADRE

HIJA

LYNNDIE

JESSICA

RAMÓN

(Dos lugares Un mismo tiempo.)

MARCAS PARA UN ITINERARIO

FASE INICIAL

I

LA HIJA.— Me llamo Ana. No importa el apellido. Tampoco importa el nombre. Es una forma de identificarse. Al final siempre me quedo con las caras y nunca me quedo con los nombres. Me imagino que a todo el mundo le pasa lo mismo. Si pudiera borraría la mitad de las caras que han pasado por mi vida. Me llamo Ana y ésta es mi cara. Mírenla bien. Mírenla e intenten olvidarla cuanto antes. Todo está en la cabeza. Todo está aquí. Por dentro y por fuera. Por dentro y por fuera. Todo está aquí.

LA MADRE.— Ana, cariño, dile que siempre le tendrás preparada una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo. Dile que será su plato favorito. Dile que te ofrecerás a quitarle los zapatos... cariño le quitarás los zapatos y le prepararás una comida deliciosa... su favorita... pero cariño también le dirás que nunca... nunca te quedarás embarazada.

LA HIJA.— Mírenme bien. Si pudiera borraría la cara de los hombres que han pasado por mi vida. Si pudiera borraría mi vida.

LA MADRE.— Tú no mi niña... sabes que tú no... Explícaselo... Dile que tú no... Dile que durante los días más fríos le prepararás un fuego en la chimenea para que él se relaje. Dile que te preocuparás por su comodidad y que eso te proporcionará una satisfacción personal inmensa... pero solos... Pero sólo tú y él.

LA HIJA.— Si pudiera borraría la cara de los hombres y las mujeres que han pasado por mi vida. Si pudiera borraría la cara de mi madre. Si pudiera borraría la cara de mi abuela.

LA MADRE.— Dile que cuando llegue del trabajo, eliminarás los zumbidos de la lavadora y el aspirador y le saludarás con una sonrisa cálida y le demostrarás tu deseo de complacerle. Dile que le demostrarás tu deseo de complacerle... y que nunca, nunca te quedarás embarazada... que tú no cariño...

LA HIJA.— Si pudiera borraría la cara de mi madre. Sobre todo la de mi madre. Me llamo Ana. Y sí importa mi nombre. Claro que importa. Importa mi nombre porque me llamo como mi madre. Importa mi nombre porque me llamo como mi abuela. Importa mi nombre. Importa mi nombre porque yo no soy como mi madre. ¿Me oyes? Porque yo no soy como tú.

LA MADRE.— Mi niña... escúchame bien... dile que cuando tengáis relaciones íntimas... dile que cuando tengáis relaciones íntimas recordarás tus obligaciones... dile que si siente la necesidad de dormir no le estimularás. Dile que si sugiere la unión... accederás humildemente... ¿me escuchas mi niña?... humildemente... dile que tendrás en cuenta su satisfacción... dile que cuando alcance el momento culminante... sólo emitirás un pequeño gemido para indicarle cualquier goce que hayas podido experimentar.

LA HIJA.— Yo no soy como mi madre, abuela. Ni como tú tampoco. Yo no quiero ser como mi madre. Ni como tú, abuela. Pero no. El mismo nombre. El mismo nombre no es igual a la misma vida. El mismo nombre no es igual a la misma vida. El mismo nombre no es igual a la misma cara. Tampoco es igual a la misma cara. Tampoco es igual. Tampoco.

LA MADRE.— Cariño... por último... dile... que... que... que si desea prácticas sexuales inusuales... obedecerás y no te quejarás... pero dile que harás todo lo posible para no tener hijos... dile que haga todo lo posible para no tener ningún hijo... dile que lo debe comprender... dile que esto tiene que acabar... que esto tiene que acabar ya... dile que no tienes la culpa... pero que no puedes... no puedes ¿me escuchas?... no puedes...

LA HIJA.— Yo no quiero ser como tú. Aunque me llame igual que tú. Igual que mi madre. Aunque seamos mujeres. Aunque tengamos la misma sangre. La misma sangre. La misma carne. Y la misma enfermedad. Aunque tengamos la misma enfermedad mortal. La misma enfermedad incurable. Aunque lo tengamos todo igual, yo seré distinta.— porque yo no soy como vosotras. Yo no quiero ser como tú. Yo no quiero. No quiero.

II

LA HIJA.— Me quito el pantalón y luego las bragas. Lo dejo todo en el lugar que me han indicado. Entro. Semidesnuda. Dos tipos me miran y me invitan a acercarme. (Oscuro.)

LA HIJA.— Miro una máquina que suelta pitidos intermitentes. Los hombres se ponen unos guantes de látex. Dan a un botón. (Oscuro.)

LA HIJA.— Me miro las piernas. Me miro el pubis. Miro cómo uno de los hombres me está sonriendo. Mi mirada recorre toda la habitación hasta llegar a mi mano. Mi mano sujeta con fuerza un libro. Noto cómo mis mejillas enrojecen, deseando el lugar en penumbra, sin quitar nunca la vista de aquella boca que ya no sonrío. Esa boca ha vuelto a su posición original de rigidez. Como todo lo que me rodea. Dejo el libro sobre los pantalones y las bragas y escucho una voz. (Oscuro.)

LA HIJA.— Un brazo de la máquina comienza a extender una gelatina por mi vientre. Despacio. Despacio recorre mi piel en círculos. Miro de reajo la pantalla de la máquina donde se va pintando todo el trayecto. Sombras en blanco y negro. Vuelvo la cabeza y veo cómo la mano de hierro me presiona intentando encontrar algo que desconozco. Me fijo en la curvatura de mi vientre. En su simetría. Mi vista regresa al cristal de la pantalla. Una realidad sin sangre y sin piel. Observo cómo un mundo desordenado se mezcla sin sangre y sin piel. Miro aquello y aquello soy yo. Después miro el techo y cierro los ojos. Siento el correr frenético de unos dedos dentro de mí. Descubro mi verdadera naturaleza. Siento los latidos de aquella máquina que cada dos segundos despide un sonido insoportable. El frío sigue deslizándose, sigue en mi carne. Mi carne, que no siento como mía. Tierra muerta. Tierra muerta y conquistada por el hielo. Cojo aire y lo suelto en forma de silbido. Intento abrir los ojos pero no puedo. Intento recordar mi cuerpo, pero no puedo. (Oscuro.)

HIJA.— Ya está. El hombre se quita los guantes de látex. Me mira. Yo miro su boca. Sonríe. Ya está, dice. El resultado se confirma. Se confirma. Se repite. Positivo. (Oscuro.)

III

ABUELA.— Ya estás aquí otra vez.

MADRE.— Quejándose. Siempre quejándose. Vengo a cambiar el vendaje.

ABUELA.— Tengo un aspecto horrible. Este dolor de cabeza me está matando. No me deja dormir. Y esto es solo el principio.

MADRE.— Ahora viene lo peor.

ABUELA.— Los músculos se empiezan a atrofiar.

MADRE.— Y la piel empieza a romperse.

ABUELA.— Como si fuera papel. Sé lo que te espera.

MADRE.— Llevo toda mi vida cuidando la enfermedad. La suya, que también es la mía.

ABUELA.— Sé lo que te espera.

MADRE.— Y yo sé lo que le espera a mi hija, y sé lo que le esperará a la hija de mi hija. Y sé que saber no me consuela.

HIJA.— Será un niño, y le compraré ropa de niño.

ABUELA.— La enfermedad es lo que más nos une. Más que el amor. Mucho más que el amor.

HIJA.— Será un niño y le compraré zapatos de niño.

MADRE.— Aquí huele a pis. Toda esta piel huele a pis.

ABUELA.— Estoy contenta porque dentro de poco ocuparás mi lugar. Y entonces será tu hija quien te lave, será tu hija quien te limpie, será tu hija quien aguante tu olor a pis...

HIJA.— Será un niño sano. Sano y fuerte.

ABUELA.— Y entonces todo seguirá su orden. Como debe ser.

HIJA.— Será un niño y le pondré un nombre de niño.

ABUELA.— Cuando nazca esa niña todo esto tendrá un sentido. Un nacimiento... Una muerte... No hay mayor felicidad... Así es la vida... Así es nuestra vida, así es nuestra familia. Y yo podré morir tranquila. Por fin.

HIJA.— Será un niño. ¿Sabéis lo que quiero decir? Un niño y se llamará Andrés, o Juan.

MADRE.— Niña. Irremediablemente niña. Y esto no acabará nunca... Esa criatura será mujer. Una mujer como tú. Una mujer como mi madre... Como yo. Una mujer más. Una enferma más.

HIJA.— O sé llamará Iván. ¿Iván es un nombre bonito, verdad?

ABUELA.— Estoy volviendo a sangrar...

MADRE.— Siempre quejándose.

HIJA.— Luis también es bonito. Luis o Iván. Los dos me gustan.

ABUELA.— Pero soy feliz. Ya sé lo que será de mí a partir de ahora. Ya lo sé.

MADRE.— Debería dejar que te desangres.

HIJA.— Es difícil elegir un buen nombre. Un nombre único. Un nombre que no tenga nadie.

ABUELA.— Por fin voy a descansar.

MADRE.— Hay mujeres que no deberían ser madres. Que nunca deberían ser madres. Yo, por ejemplo.

ABUELA.— Y hay mujeres que no deberían tener boca.

MADRE.— Mujeres que conciben mujeres. Ni siquiera mujeres. Enfermas. Que sufren por ser mujeres y mueren por ser mujeres.

ABUELA.— (A la nieta.) Tú no vas a ser una excepción.

HIJA.— Daré a luz un varón. Un varón. Y se llamará... y se llamará...

ABUELA.— Tú tendrás a tu hija. Como tu madre te tuvo a ti. Como yo la tuve a ella. Como debe ser.

HIJA.— Ya no habrá más Anas en esta familia. Nunca nadie más se llamará Ana.

MADRE.— No. No vas a tener nada. ¿Me escuchas? Nada.

FASE INTERMEDIA

I

MADRE.— Lllaman a la puerta. Como cada día llaman a la puerta. Y como cada día una mujer está en el umbral con unos libros en la mano. A la misma hora. Se limpia los pies en el felpudo. Sus mejillas están rosadas. Será por el frío. Llueve. Sí, llueve fuera. Todos los días llueve fuera. Su pelo está mojado. Una gota de lluvia cae desde la frente hasta su boca. Hasta la boca de la mujer.

HIJA.— No puedo tomar el desayuno. He visto la comida y me ha dado mucho asco.

MADRE.— Llueve. Lllaman a la puerta. Está lloviendo mucho. Es delgada. No muy alta. No puedo calcular su edad. Nunca puedo calcular su edad. La mujer tiene una boca preciosa.

HIJA.— Tengo el estómago revuelto. Me imagino que es normal. Ha sido ver la comida y sentir unas náuseas horribles. Yo creo que ha sido el olor del zumo de naranja. No lo sé.

MADRE.— Lllaman a la puerta. Su pelo está mojado. Los libros en la mano. Una gota de lluvia en su boca. Su voz sale entrecortada por el frío. Me pide pasar. Llueve fuera. Se limpia los pies en el felpudo. Le voy a decir que no puede pasar pero me sonrío. Tardo unos segundos en apartar la mirada de su boca. Quizá un poco más. Me dice que sólo serán unos minutos que no me molestará mucho. Le voy a decir que no, pero no puedo. Como cada día me pide pasar. Y como cada día me gustaría decirle que no. Pero no puedo.

HIJA.— Anoche me pasó lo mismo. Dejé toda la cena en el plato. Tenía hambre pero no pude comer. ¿Pasa sólo las primeras semanas?

MADRE.— La invito a pasar y le pido que no haga ruido. Como cada día la invito a pasar y todos los días le pido que no haga ruido.

HIJA.— Pero ¿pasa sólo las primeras semanas?

MADRE.— Dura toda la vida hija. Toda la vida.

HIJA.— Yo pensaba que las náuseas y los mareos eran sólo por la mañana. Tenía esa idea. Pero anoche fue ver la comida y empezar a sentirme fatal. Cuando estaba cocinando no. Mamá ¿a que cuando estaba cocinando te dije que tenía hambre? Me apetecía. Pero cuando estaba en la mesa. Un asco. Unas ganas de vomitar. Unas arcadas terribles.

MADRE.— Me pide pasar. Le quiero decir que no pero no puedo. No puedo decirle que no. Me sonrío y no le puedo decir que no. Me sonrío y no puedo dejar de mirar su boca.

No puedo. No sé por qué pero no puedo. Le pido que no haga ruido. Mamá duerme en el sillón del salón. Nos sentamos en la mesa de la cocina. La mujer se quita el abrigo mientras me habla de enciclopedias y las maravillas del antiguo Egipto. La mujer se quita el abrigo. Tiene la blusa empapada. Como cada día. La tela pegada a sus pechos. Deja traslucir el encaje del sujetador. Como cada día la misma imagen. Después cojo su abrigo. Siento el roce de su mano. Su calidez. Ahora soy yo quien la sonrío. Le digo que si quiere una taza de café. Me dice que sí. La mujer dice que lo podré pagar en cómodos plazos. Que por el dinero no me preocupe.

HIJA.— Me acabo de levantar de la cama y estoy ya cansadísima. Como si hubiera estado corriendo toda la noche.

MADRE.— Como cada día siento el roce de su mano. La tela pegada a su pecho. Su calidez. Le sonrío y pongo el café sobre la mesa. Nos quedamos en silencio. Sólo se escucha el ruido de la cucharilla al girar.

HIJA.— Mamá. Creo que te he puesto demasiado azúcar en el café. Si quieres te hago otro.

MADRE.— La cucharilla golpeando contra la taza. Se toma el café de un trago y como cada día dice que se tiene que marchar. Me da las gracias. Se levanta. Se pone el abrigo. Me dice que me lo piense que es una oferta buenísima.

HIJA.— Sé que no te gusta tan dulce. ¿Te preparo otro? No me importa.

MADRE.— Le digo que se quedé un rato más. Noto cómo mi sangre corre a toda velocidad. Le digo que por favor no se vaya. Como todos los días se lo pido por favor.

HIJA.— ¿Mamá?

MADRE.— Le digo que se quede. Que no se vaya. Que se quede un rato más. La mujer está parada frente a mí. Me mira. Cierro los ojos y siento la boca de la mujer en mi boca. Como cada día siento la boca de la mujer en mi boca. Cada día. Todos los días.

HIJA.— Te estoy hablando. ¿Quieres que te prepare otro café? ¿Estás bien mamá? ¿Te encuentras bien?

MADRE.— No te preocupes. Tranquila. Está bien así.

II

HIJA.— La misma habitación. Los mismos hombres. Vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. Semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla. Les digo que he

tenido muchas náuseas y mareos. Les digo que estoy todo el día fatigada. Escucho una voz que dice que es normal. (Oscuro.)

HIJA.— Respiro hondo y pienso en los cuentos que me leía mi abuela cuando era pequeña. Cuando aprendí a leer mi abuela dejó de leérmelos. A mí no me gustaba leer cuentos. Mi abuela no sabía que esos cuentos me gustaban porque me los leía ella. Recuerdo el tono de su voz. Ahora soy yo la que leo a mi abuela. Le leo cuentos para que se duerma. Para que viva en mundos maravillosos. Maravillosos. (Oscuro.)

HIJA.— De nuevo la gelatina en mi vientre. El frío del metal. Miro la pantalla. El médico me dice que la forma que se ve en el fondo es mi hijo. Me imagino la cara de un niño que no veo. Me imagino los ojos, la boca. Me dice que esa forma es mi hijo. Me imagino a mi hijo. (Oscuro.)

HIJA.— Mi abuela me decía que sobrevivimos gracias a los cuentos. Yo no la entendía. Que sobrevivimos gracias a los cuentos que nos imaginamos. Los cuentos que nos contamos los unos a los otros. Aprendí a leer y aprendí a mirar a través de las ilustraciones. Ésa siempre ha sido mi manera de leer las cosas. Y mi manera de contarlas. El sonido de la máquina cesa. De repente no se oye nada. Nada. (Oscuro.)

HIJA.— Este silencio me reconforta. Me hace sentir bien. El médico se quita los guantes. En silencio se quita los guantes. En silencio se acerca a la mesa y se pone a rellenar un papel. En silencio. Empiezo a inquietarme. Tanto silencio. Demasiado silencio. Le pregunto que si es niño. Le ruego que me diga que es niño. Pero no dice nada. Le pido por favor que me confirme que es un niño. Un niño por favor. Pero no me contesta. No me dice nada. Nada. (Oscuro.)

III

MADRE.— ¿Está fría el agua?

ABUELA.— Está bien.

MADRE.— Gírate un poco. Con cuidado.

ABUELA.— No.

MADRE.— Si no te das la vuelta no te podré lavar.

ABUELA.— Pues no me laves.

MADRE.— ¿Qué ocurre ahora? ¿Eh? ¿Qué pasa ahora?

ABUELA.— Me lo he vuelto a hacer.

MADRE.— Anda. Ven. No puedes estar con eso.

ABUELA.— ¿Te doy asco?

MADRE.— Es mi deber. Hago lo que tengo que hacer.

ABUELA.— ¿Has visto a la niña?

MADRE.— Te he comprado una nueva colonia. No sé qué tal será.

ABUELA.— ¿No has hablado con ella?

MADRE.— No he hablado con nadie. Estaba de oferta en el supermercado. La dependienta me ha dicho que era muy fresca.

ABUELA.— Deberías hablar con tu hija. En este momento te necesita.

MADRE.— No puedo hacerlo todo a la vez. Yo cuido de todo el mundo pero nadie me cuida a mí.

ABUELA.— Me haces daño.

MADRE.— No querrás que te deje todo esto aquí.

ABUELA.— Te tiene miedo.

MADRE.— Levanta los brazos. Tengo que depilarte un día de estos.

ABUELA.— Que manía. A mí me gusta así. Además sólo me ves tú. Tú hija ha ido al médico.

MADRE.— Le podía haber dado tus recetas para que te renueven los medicamentos.

ABUELA.— El médico le ha dicho que va a tener una niña.

MADRE.— Una niña. ¿Qué se esperaba esa infeliz? Ninguna mujer de esta familia ha tenido jamás un varón. ¿Qué se pensaba? ¿Que ella era diferente?

ABUELA.— Yo quiero morirme ya. El orden tiene que seguir. Esa niña es mi salvación. Debes asumir mi lugar. A ti te toca estar donde estoy yo ahora.

MADRE.— Ni lo sueñes. Yo estoy bien como estoy. Todo está bien como está. Hablaré con mi hija. Buscaremos un médico para que esa niña nunca llegue a nacer. Hay que darse prisa. Echa la cabeza hacia atrás. Voy a lavarte el pelo.

ABUELA.— Tú hija va a tener a esa niña. Tú hija tiene que tenerla.

MADRE.— Mi hija abortará a su hija. Yo no la he educado para que sea madre. Lo sabe perfectamente. Yo no la he educado para que tenga mujeres como nosotras. Todo está bien así. Todo va a seguir así.

ABUELA.— ¿Y si no te obedece qué? ¿Y si decide tener a su hija qué vas a hacer? No puedes hacer nada. Sobre la vida de tu hija no mandas. Ya no decides sobre ella.

MADRE.— Mi hija no tendrá a su hija. No la tendrá... Si no, la mato.

ABUELA.— Te has vuelto loca.

MADRE.— La mataré. Como tenga a esa niña la mato. Mato a las dos.

FASE TERMINAL

I

HIJA.— (Leyendo a la abuela a los pies de su cama.) Érase una vez tres mujeres. La abuela, su hija y su nieta. La abuela se llamaba Ana, la hija se llamaba Ana y a la nieta le pusieron el nombre de Ana. Eran tres mujeres unidas por la misma enfermedad. Una enfermedad innombrable. Incurable. Siempre mujeres. Pasara lo que pasara, invariablemente, siempre engendraban más mujeres. Sólo mujeres. Hicieran lo que hicieran. Pensaran lo que pensarán. ¿Duermes? Tres mujeres. Tres mujeres que siempre estaban juntas, pero apenas se conocían. Siempre una al lado de las otras, pero cuando se hablaban rara vez se miraban a los ojos. Y si sus miradas se cruzaban era por accidente. Un buen día, la nieta se quedó embarazada. Y dijo a su madre y a su abuela: pronto seré madre y será un niño, un hombre, y romperá esta maldición.

ABUELA.— ¿Por qué no sigues?

HIJA.— Pensaba que te habías quedado dormida.

ABUELA.— Hace días que no duermo ¿Cuántas veces me has contado esta historia?

HIJA.— Muchísimas.

ABUELA.— No me canso de escucharla...

HIJA.— Pero nunca me acuerdo cómo acaba. Es como si la contara por primera vez.

ABUELA.— Sí que te acuerdas. Te la sabes de memoria. Al final da a luz una niña.

HIJA.— Eso está aún por ver. Mañana te cuento el final.

ABUELA.— ¿Y tú madre?

HIJA.— No quiere salir de su habitación. No quiere verme. ABUELA.— Se le pasará. Dale tiempo.

HIJA.— Estoy muy preocupada. Nunca había visto a mi madre así. ABUELA.— Es cuestión de días. Dale tiempo.

HIJA.— Me mira de una manera muy extraña.

ABUELA.— Aceptará su destino. Lo quiera o no. Yo la eduqué para este momento.

HIJA.— Pero yo quería tener un hijo, no una hija.

ABUELA.— Tú también aceptarás el tuyo. Crees que puedes elegir tu propio rumbo, pero esto sólo te llevará al mismo resultado... al mismo destino... y en el momento previsto.

HIJA.— Yo no sé si quiero tener esa hija.

ABUELA.— Llámala por su nombre. Se llama Ana.

HIJA.— Yo no puedo amar a esa hija.

ABUELA.— Se llama Ana. Y ¿quién está hablando de amor?

HIJA.— Yo, yo estoy hablando de amor.

ABUELA.— No entiendes nada. Yo no fui feliz cuando tuve a tu madre. No fui nada feliz. Nunca me hizo feliz que tu madre naciera. Tú tampoco lo serás. Ni antes ni después. Pero ésta ha sido siempre la manera de demostrar que nos queremos.

HIJA.— Mírate. ¿Te has mirado bien? No puedes moverte. Se te cae la piel a trozos. Hueles mal. Yo no quiero ser como tú. No quiero tener una hija que acabe como tú.

ABUELA.— No entiendes nada.

II

HIJA.— De nuevo la misma habitación. De nuevo los mismos hombres. De nuevo vuelvo a dejar los pantalones y las bragas en el mismo sitio. De nuevo semidesnuda me vuelvo a tumbar en la camilla. (Oscuro.)

HIJA.— ¿Estás ahí? ¿Puedes escucharme? Sé que estás ahí dentro. Estás y no estás a la vez. Noto tu cuerpo extraño. Tú cuerpo extraño en mi cuerpo extraño. Te revuelves. Te agitas. Me quieres quitar espacio. El aire que cojo es aire para ti. En mí no hay sitio para las dos. Es la primera vez que no siento amor por un extraño. No sé quién eres. No quiero saber quién eres. (Oscuro.)

HIJA.— Uno de los hombres me pregunta: ¿Anestesia general o local? Yo le respondo que la mejor época de mi vida fue cuando estuve en el vientre de mi madre. En el mismo lugar en el que estás tú ahora. Fueron nueve meses maravillosos. (Oscuro.)

HIJA.— El hombre insiste: ¿anestesia general o local? De alguna forma nos acordamos siempre de ese tiempo. No sé de qué manera pero sé que de alguna manera. Local. (Oscuro.)

HIJA.— Lo que más me cansa es hablar. El hombre dice que la operación dura veinte minutos. (Oscuro.)

HIJA.— Palabras que escucho mientras siento el efecto de la anestesia: tubo, cuello, dilatación, útero, aspirador, cuchara, aspirador, aspirador... Luego nada. Nada de nada. Toda esta historia me cansa. (Oscuro.)

HIJA.— Sueño con mi madre. Sueño que salgo del vientre de mi madre. Sueño que le digo a mi madre: lo peor que te ha pasado en el mundo es ser madre. (Oscuro.)

HIJA.— Despierto. Tengo la sensación de haber sido madre sin ser madre. Abro lo ojos. ¿Queda algo vivo dentro de mí? Miro por la ventana de la habitación. Lo primero que veo son los tejados, las antenas...

III

MADRE.— Se han terminado las gasas.

ABUELA.— Luego te acercas a la farmacia y compras más.

MADRE.— Ha llamado el médico y ha dicho que no se puede pasar esta tarde.

ABUELA.— Los médicos lo confunden todo.

MADRE.— Se pasará mañana.

ABUELA.— ¿Le has dicho que llame antes?

MADRE.— Siempre llama antes.

ABUELA.— El dinero para las gasas está en el cajón.

MADRE.— Acabo con esto y bajo a comprar.

HIJA.— Voy yo. ABUELA.— Tú quédate descansando.

MADRE.— (A la hija.) Ya sabes que el médico te ha dicho que no tienes que moverte.

HIJA.— Estoy bien. Yo quiero salir y moverme.

MADRE.— ¿Pero no te tiran un poco los puntos?

HIJA.— Necesito salir de aquí. Que me dé el aire.

MADRE.— Yo digo que te quedas y punto.

ABUELA.— Haz caso a tu madre.

MADRE.— Parezco que tengo dos hijas en lugar de una.

ABUELA.— ¿Por qué no me cuentas el final de la historia?

HIJA.— Ya lo sabes. Al final la nieta se sale con la suya.

ABUELA.— ¿Estás segura que ése es el final?

MADRE.— Vale ya. Déjalo estar.

ABUELA.— El final que yo me sé es otro.

HIJA.— Voy yo a la farmacia.

MADRE.— Tú te quedas. Y tú te callas.

ABUELA.— Al final la nieta va a la farmacia. Por el camino conoce a un hombre. Sabe que no debe pararse, que debe seguir su camino. Pero inevitablemente se para y habla con él. Inevitablemente se van a tomar algo. Inevitablemente se gustan. Se tocan. Se besan...

Y lo que ocurre a continuación, ella no lo podrá evitar de ninguna de las maneras. ¿Me oyes?
De ninguna de las maneras.

HIJA.— No quiero seguir escuchando. Me marcho.

MADRE.— Tú te callas. Y tú te quedas.

ABUELA.— Pero la historia no acaba aquí. Acaba nueve meses después. O mejor, más bien empieza. Está a punto de empezar.

CONTROL ROOM

(Ciudad en guerra. Habitación cerrada, la mayor parte está en penumbra. Jessica: movimientos lentos y precavidos de una mujer embarazada.)

LYNNDIE.— Resumiendo. Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B. ¿Alguna duda hasta ahora? Bien. Para aprender con garantía el oficio de torturador, el primer requisito, el primer requisito es mantener en todo momento un alto grado de concentración. El máximo posible. Y yo, en calidad de A, si viera que no prestas la debida, y digo «la debida» atención, es decir, la que yo te exijo, entonces no sólo te lo haré saber sino que además me veré obligada a tomar medidas, medidas por supuesto pertinentes. ¿Me estás escuchando?

JESSICA.— Sí, pero tengo una pregunta.

LYNNDIE.— Adelante.

JESSICA.— ¿A qué hora vamos a terminar hoy?

LYNNDIE.— Pregunta incorrecta. En este oficio el tiempo no es importante. Lo que verdaderamente importa es el espacio. Y llegados a este punto entramos en materia. ¿Preparada? Según tú, ¿cuál sería el lugar más indicado para infringir dolor extremo con la máxima eficacia? (Pausa.)

LYNNDIE.— Te estoy haciendo una pregunta. (Pausa.)

JESSICA.— No lo sé mamá.

LYNNDIE.— Respuesta... incorrecta. Es positivo reconocer las propias limitaciones, pero recuerda que entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. ¿Entendido?

JESSICA.— Es que...

LYNNDIE.— ¿Entendido? (Pausa. JESSICA no contesta. Mira el reloj.)

LYNNDIE.— Bien. El espacio no sólo ha de ser cuidadosamente escogido sino además, y esto es lo esencial, ha de estar preparado para que el objetivo quede cumplido con total efectividad. Y ¿cuál es nuestro objetivo principal? (Pausa.)

LYNNDIE.— Te estoy haciendo una pregunta.

JESSICA.— ¿Nuestro... objetivo...?

LYNNDIE.— Pero Jessica, si te lo he dicho hace un rato. Lo voy a volver a repetir, pero esta vez haz el favor de apuntarlo.

JESSICA.— No me escribe el bolígrafo.

LYNNDIE.— Vaya por Dios. Esto sí que es un problema. (LYNNDIE coge a JESSICA de los pelos y la sienta en una silla de tortura.)

LYNNDIE.— Cuántas veces te he dicho que el oficio del torturador está íntimamente ligado, íntimamente ligado con la metafísica de las costumbres. ¿Cuántas? Y cuántas que la primera costumbre de todas es tener todos los instrumentos necesarios a mano. ¿Cuántas veces te lo he dicho? JESSICA.— ¿Cinco?

LYNNDIE.— Mal. (LYNNDIE da un puñetazo a JESSICA.)

LYNNDIE.— Y ahora dime, ¿qué es lo que no he hecho bien? (JESSICA se quita la sangre del labio.)

JESSICA.— Bueno...pues... yo creo que el golpe no ha sido muy contundente.

LYNNDIE.— Mal. Hay que fijarse en los detalles. Mírame las manos. ¿No echas en falta algo?

JESSICA.— No sé. (LYNNDIE agarra a JESSICA con fuerza la cara.) LYNNDIE.— Te he preguntado si no echas en falta algo.

JESSICA.— Esta mañana...

LYNNDIE.— Jessica...

JESSICA.— ...he llamado a Ramón a la oficina y no me ha cogido el teléfono. (LYNNDIE se pone un guante y le da otro puñetazo.)

LYNNDIE.— Y ahora dime cuál es la diferencia.

JESSICA.— Ahora sí, ahora sí que me ha dolido.

LYNNDIE.— Mal. Respuesta incorrecta.

JESSICA.— ¿Y cuál es la correcta, mamá?

LYNNDIE.— Que antes he te dejado marca y ahora no. Prueba tú ahora. (JESSICA se levanta de la silla y LYNNDIE se sienta y le entrega el guante.)

LYNNDIE.— Primero sin guante. Venga, es para hoy. (JESSICA le da una bofetada sin ganas.)

LYNNDIE.— Con esa actitud no aprenderás nunca. Repítelo con más ganas. Sin miedo.

JESSICA.— Sólo una pregunta. ¿Crees que Ramón... me es infiel?

LYNNDIE.— Mira hija, o te centras o me voy. (JESSICA le da a LYNNDIE un puñetazo muy fuerte y le hace más sangre en el labio.)

JESSICA.— Es la tercera vez que no me coge el teléfono. Y lo más sospechoso es que ni siquiera me lo coge la secretaria. ¿No es extraño? Y lo que más me preocupa es que últimamente tiene una actitud muy rara. Llega a casa demasiado cansado...sin ganas de hablar... no sé... mi Ramón nunca ha sido así. ¿A que nunca ha sido así?

LYNNDIE.— En estas cosas no me gusta meterme, pero a mí siempre me ha parecido demasiado...

JESSICA.— ¿Demasiado qué?

LYNNDIE.— Ya me entiendes... demasiado aficionado a... (JESSICA le da otro puñetazo sin el guante.)

JESSICA.— Explícate bien, ¿aficionado a qué?

LYNNDIE.— (Mientras se limpia la sangre del labio.) El guante... te has olvidado de ponerte el guante.

JESSICA.— Ah, perdona.

LYNNDIE.— Y la pasión. No seas tan pasional. El torturador ha de mantenerse lejos de las pasiones. Cuanto más mejor. El torturador es un ser costumbrista, en ningún modo pasional. Y en cuanto a tu marido, yo no me preocuparía. En el fondo es un buen chico. (JESSICA se ha puesto el guante.)

JESSICA.— Ya estás otra vez. Otra vez defendiéndole. ¿Por qué te pones siempre de su lado?

LYNNDIE.— ¿De su lado, yo? ¿De qué lado hablas? (JESSICA le da un puñetazo más fuerte que el anterior con el guante puesto.)

JESSICA.— ¿Sabes qué pienso? Que te gusta. Que te gusta mucho. Que siempre te ha gustado. Desde que le traje a casa por primera vez. Estoy esperando que algún día me prepares a mí alguno de esos deliciosos pasteles de hojaldre que siempre le preparas a él.

LYNNDIE.— La verdad es que es un hombre muy agradecido.

JESSICA.— Yo soy tu hija o ¿hace falta que te lo recuerde? (JESSICA levanta el puño.)

LYNNDIE.— Ahora mejor en este lado. Recuerda que el torturador debe saber dosificar el dolor que infringe. Y para ello, es aconsejable variar de ángulo. (JESSICA se cambia el guante de mano. Gira la cara de LYNNDIE. Pausa.)

JESSICA.— No puedo.

LYNNDIE.— (Levantándose.) Bien. Es normal que estés bloqueada. Este oficio requiere una gran fortaleza física y mental. En estos casos lo mejor es cambiar de actividad,

hacer algo que te ayude a relajarte y así obtener cierta distancia. (LYNNDIE le da una cuerda para saltar a la comba a JESSICA.)

LYNNDIE.— Empieza. Yo te marco el ritmo. JESSICA.— ¿Y Ramón? ¿Qué hago con Ramón?

LYNNDIE.— Empieza y calla. (LYNNDIE empieza a contar: uno, dos, tres, cuatro...Lleva el compás con el chasquido de los dedos mientras JESSICA salta a la comba.)

LYNNDIE.— Y ahora sólo con la pierna derecha... y uno... y dos... y de Ramón no te preocupes... y tres... que ya me ocupo yo... y cuatro... que a Ramón lo conozco bien... y cinco... cambio de pierna...y uno... y dos... que yo sé cuándo miente... y tres... la rodilla más arriba...y cuatro... déjame a solas y verás... (JESSICA deja de saltar y tira la cuerda.)

JESSICA.— ¿Y eso es lo único que se te ocurre? ¿Hablar a solas con él? ¿Y qué es eso de qué conoces bien a Ramón? ¿Desde cuándo lo conoces bien? No sabía que un pastel de hojaldre diera para tanto.

LYNNDIE.— Uno no, muchos. Muchos pasteles. ¿Y sabes qué? (Pausa. Coge la cuerda del suelo.)

LYNNDIE.— Contra la pared. (JESSICA se pone contra la pared. LYNNDIE comienza a azotarla con la cuerda.)

LYNNDIE.— Que no te mereces a un hombre como él. (Latigazo.) Tan disciplinado. Tan trabajador. (Latigazo.) ¿Y qué si no te coge el teléfono en la oficina? ¿Quieres que esté todo el día pendiente de ti? (Latigazo.) Lo que deberías hacer es prestar atención a lo que yo te diga, aquí y ahora, ¿comprendes? (Latigazo.) A ver si te enteras de que en este oficio siempre hay dos espacios. Uno es el exterior (Latigazo.) y el otro, el interior. Y lo que pasa aquí dentro, en esta habitación, no tiene que ver nada con el mundo exterior. (Latigazo.) Aquí las leyes las ponemos nosotras. (Silbido de una bomba al caer. No muy lejos suena una fuerte explosión. Silencio. Madre e hija, sin cambiar de postura, se detienen unos segundos. Entra RAMÓN. Come un dulce mientras se sacude el polvo de la chaqueta. De fondo se escucha una ópera bufa. De pronto es interrumpida por una sirena de ambulancia, un disparo y la explosión de otra bomba.)

JESSICA.— ¿Estás bien? (LYNNDIE y JESSICA permanecen calladas. Sin cambiar su posición en ningún momento: JESSICA contra la pared y LYNNDIE con la cuerda en la mano.)

RAMÓN.— Fatal. Llevo dos horas intentando aparcar. Este barrio cada día está peor. Cada día más inseguro, más... Deberíamos irnos a vivir a las afueras. En el centro ya no se puede estar. Esto es intolerable. He estado en el banco y he esperado 45 minutos de cola. Y

justo cuando me tocaba, han sonado las alarmas antiaéreas. De modo que otras dos horas en el sótano del banco. Y cuando por fin pasaron los aviones, el director del banco nos ha dicho que nos fuéramos a casa porque el banco ya estaba cerrado. Total que no he hecho nada.

JESSICA.— Entonces ¿has estado en el banco?... Y has ido ¿solo o acompañado?... ¿Has podido hacer algo de compra?... ¿Y te ha dado tiempo a...? (Los ruidos disminuyen poco a poco hasta cesar del todo.)

RAMÓN.— (A LYNNDIE.) ¿Puedo?

LYNNDIE.— No sabía que te interesaba.

RAMÓN.— Tal como están los tiempos éste es uno de los pocos oficios reconocidos y mejor pagados.

LYNNDIE.— Te advierto que no es fácil. A ver, colócate aquí. (Le da una cuerda.) Que el primero sea suave pero firme... cerca del omoplato. A ver qué tal se te da. (RAMÓN da un latigazo a JESSICA.)

LYNNDIE.— Para ser un principiante no está mal.

JESSICA.— Yo no he sentido nada.

LYNNDIE.— Ahora obsérvame a mí (LYNNDIE le da un latigazo a JESSICA y ésta se queja; su tono es neutro.) ¿Te das cuenta? Suave pero firme y justo en el omoplato. Prueba otra vez. Coloca bien el cuerpo. Más derecho. El pie izquierdo más atrás. Ahora imagínate la espalda de tu mujer. No te será difícil. Agarra bien la cuerda. Perfecto. Cuando quieras. (Pausa. RAMÓN se toma su tiempo, se concentra y le da un latigazo y JESSICA se queja. LYNNDIE aplaude eufórica.)

LYNNDIE.— Bravo, bravo. Otro más. Ahora en la zona dorsal. (RAMÓN, claramente entusiasmado, le da otro latigazo. JESSICA se queja.)

JESSICA.— Estoy sorprendida. Quién lo diría...

LYNNDIE.— Lo tuyo es auténtica vocación. Empieza a sacar todo lo que tienes dentro. (Ramón le da otro latigazo y otro.) Y ahora dame, dame a mí. (RAMÓN da un latigazo a LYNNDIE y otro a JESSICA.)

JESSICA.— Qué habilidad. Qué maravilla. Sigue, sigue...

LYNNDIE.— Otro, otro... (RAMÓN se para. Toma aire. Y reanuda los latigazos esta vez sólo a LYNNDIE de forma intermitente, cada vez más fuertes.)

RAMÓN.— Esto es interesante, muy interesante. ¿Te has fijado cariño? No sabía que esto fuera tan... interesante. En esto está la solución a nuestros problemas... Ganaremos dinero. Podremos salir de este asqueroso país. Vivir en un sitio más tranquilo. Podremos comprarnos una casa. Conoceremos gente normal y corriente. Iremos los domingos al cine y

tendremos hijos. (LYNNDIE de repente cae de rodillas y rompe a llorar. RAMÓN se detiene.)

RAMÓN.— (A JESSICA.) ¿Esto entra dentro del guión?

JESSICA.— No sé.

LYNNDIE.— Yo también, yo también hubiera querido una vida distinta. Con lo que siempre me ha gustado cocinar, cocinar y hacer pasteles... Y la mirada de aquellos hombres... Yo iba para cocinera. Claramente para cocinera. Ya me lo decían en el Pans and Company, tú llegarás muy lejos, y ahí estaba yo... y el baile de los sábados... haciendo bocadillos, cada vez más ricos hasta que todo, absolutamente todo explotó, incluido mi Pans and Company... y un día me llamó... ¿y luego qué? Vosotros no sabéis lo que fue aquello... Qué voz, qué voz... Ni siquiera supe cómo me quedé embarazada, pero... me ganaba la vida como podía... y todos los días me pregunto cómo he llegado hasta aquí... y me duele tanto... y me duele... ahora lo veo claro... lo veo... lo veo... (LYNNDIE sale corriendo.)

JESSICA.— No sabía que mi madre sufriera tanto.

RAMÓN.— ¿Seguimos?

JESSICA.— Pobre mujer. Es para preocuparse...

RAMÓN.— Cariño, no perdamos tiempo. Ahora tú eres la profesora.

JESSICA.— En conclusión. Yo voy a ser A y tú vas a ser B. Y yo, como soy A, tengo la obligación de enseñarte mi oficio y tú, como B, tienes la obligación de aprenderlo. Entre A y B no deberá existir, nunca, ningún signo de afectividad. Algún día, cuando tengas bien dominado el oficio, podrás ser A, y otra persona será B. ¿Alguna duda hasta ahora? Bien. (JESSICA coge una cuerda y ata un extremo al cuello de RAMÓN.)

JESSICA.— Quítate un zapato. (RAMÓN se quita un zapato y se lo da a JESSICA.)

JESSICA.— Ponte de rodillas.

RAMÓN.— Nunca había visto así a tu madre.

JESSICA.— ¡A cuatro patas! Aquí no se habla. (RAMÓN obedece.)

RAMÓN.— Aunque tal vez tenga razón, ¿no crees? (JESSICA agarra bien la cuerda y lanza el zapato a unos metros de RAMÓN.)

JESSICA.— Cógelo con la boca y me lo traes. (RAMÓN va a por el zapato a cuatro patas y cuando está a punto de cogerlo, JESSICA tira de la cuerda.)

JESSICA.— ¿No sabes que hay que coger el teléfono cuando te llaman? (RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide tirando de la cuerda.)

JESSICA.— ¿Eh? ¿No sabes que la basura hay que bajarla todos los días? (RAMÓN intenta coger el zapato de nuevo, pero JESSICA se lo impide.)

RAMÓN.— Afloja, afloja.

JESSICA.— ¿Y el zapato? ¿Dónde está el zapato?

RAMÓN.— (Mascullando.) Hija de puta. (RAMÓN intenta coger de nuevo el zapato con todas sus fuerzas. JESSICA, se lo impide tirando con firmeza de la cuerda. Tensión máxima. Gestos grandilocuentes. Esta acción, así como el gesto, queda en suspenso durante varios segundos. Entra LYNNDDIE. Se queda mirando la escena. Examina de cerca a RAMÓN y a JESSICA que mantienen la compostura. Corrige algunos detalles: la posición de una mano, la inclinación de la cabeza. Pasa lentamente la mano por el vientre de JESSICA.)

LYNNDDIE.— Fin del ejercicio. (JESSICA y RAMÓN abandonan la postura y se dejan caer al suelo agotados. Lentamente se incorporan.)

LYNNDDIE.— Mañana continuamos. (LYNNDDIE recoge el zapato.)

LYNNDDIE.— ¡Ah! Una cosa más. (Pausa. Con el zapato alzado.) Los objetos cotidianos no se usan para fines extraordinarios.

FIN

ANEXO 4: Entrevista con Pilar Campos Gallego⁹⁴⁴

1.-Eres detective privado, criminóloga, dramaturga y licenciada en Comunicación Audiovisual. Tu formación, como dices, «te ha valido para sobrevivir trabajando como detective privado, guionista de TV, profesora, animadora cultural, vendedora de toda clase de artilugios útiles e inútiles... y en alguna ocasión también para subsistir como autora de teatro». ⁹⁴⁵ ¿En qué medida esa diversidad profesional está presente en tu obra?

-De todas las maneras posibles. Forma parte de lo que soy, de mi modo de sentir, de vivir... Me imagino, que al final todo esto debe estar en el corazón de cada palabra, de cada texto.

2.-Tú también perteneces a la joven generación de dramaturgos conocida desde 1985 como Generación de Bradomín, bautizada así con motivo del premio de teatro Marqués de Bradomín a autores de nacionalidad española que no superan los treinta años de edad. El director Jesús Cracio, creador del concurso, cita unas constantes en el estilo de de la Generación Bradomín: ruptura de unidades, discontinuidad de tiempo y espacio, personajes abstractos, despersonalizados, como si fuesen unas voces extrañas, anónimas, proliferación de monólogos y de poemas dramáticos y líricos, textos mucho más cercanos a un posible guión de cine que a una obra de teatro, desencuentro del amor, gran dosis de desesperanza y amargura, una crítica continua al racismo, al clero y a la institución familiar y gran atracción por lo marginal. ¿Encontramos estás constantes en tu obra? Y, ¿qué supuso para ti como autora la concesión del Premio?

-Sinceramente, no creo que exista en realidad una llamada Generación de Bradomín. Existen una serie de autores que se presentan a un premio, y que un jurado x considera que su texto, y no otro, es el que tiene que ganar. Nada más. Por otro lado, pienso que en el momento en que yo comencé a escribir teatro había en el ambiente un cuestionamiento a un cierto tipo de texto teatral más convencional. Se discutía mucho acerca de lo que era y no era teatro (discusiones que se siguen alargando en el tiempo). Existía en ese momento, un cuestionamiento sobre el “hecho teatral” que para mí fue muy interesante y constructivo. Por

⁹⁴⁴ Realizada el 8 de abril de 2015, por Sara Boo Tomás, (inédita).

⁹⁴⁵ Pilar Campos Gallego, «El camino para llegar aquí (o cómo sobrevivir con un kit de supervivencia para idiotas)», *op. cit.*

otro lado, romper unidades de tiempo, hablar del desamor... se lleva haciendo en el teatro, de una manera u otra, desde tiempos inmemoriales. Lo importante de todo esto, es cómo lo lleva a cabo cada autor en cada momento. Por otro lado, para mí ganar el Bradomín fue importante como reconocimiento a mi trabajo. En muchos sentidos un interesante punto de partida. Luego te toca seguir trabajando sin demasiados apoyos, viviendo en la lucha del corredor de fondo.

3.- Otro de los rasgos de la dramaturgia contemporánea es la no individuación de sus personajes, un inventario onomástico no exhaustivo permite darse cuenta de ello: Ella, Padre, Señor, Chica, Anciana, Mujer joven, Muchacho, Madre, Mujer, Hombre,... son algunos de los recogidos. Los nombres de pila, en cambio, son bastantes utilizados. Entre estos para los personajes femeninos se destaca particularmente el de "Ana", observa el estudio de Emmanuelle Garnier. En la obra *En el tren*, de Mercé Sarrias, el personaje desdoblado en madre e hija (Mujer mayor, Mujer joven) se llama Ana. Ana también es el nombre escogido para tu obra *Selección natural* en la que varias generaciones de mujeres tienen el mismo nombre de pila. ¿Qué significaciones carga el nombre de Ana y qué te llevó a él?

-Hay nombres que parece que se tiene la sensación que no envejecen. En el inconsciente colectivo permanecen como supervivientes al paso del tiempo. Son los llamados "nombres sin edad" pero con identidad. Son nombres donde lo permanente y la finitud se mezclan de manera extraña. Son nombres que implican vida...pero por la misma razón, implican muerte...

4.- *Selección natural*, publicada por la revista *Signa*, ha sido motivo de estudio en dos ocasiones, el primero, realizado por la profesora Isabelle Reck y titulado «Teatros psíquicos: entre fantasma, delirio y muerte: Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego» y, el segundo, por la profesora Emmanuelle Garnier, recogido en su libro *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. ¿A qué se debe que no se haya estrenado?, ¿tiene que ver con la dureza de la segunda parte de la pieza, titulada *Control Room*; o por el contrario, a la relación que el director de escena guarda con la palabra y con el autor como apuntas en «Formas de presencia del director en mis obras»?

-Es muy difícil, que hoy en día, un autor estrene sus textos si él mismo no es el director o se vincula a una compañía como autor. Por otra parte, no creo que la dureza de un

texto influya en la decisión de montarlo o no montarlo. Es verdad, que la relación entre el autor y el director es complicada. Al final, esta relación es una cuestión de tipo cultural y educacional sobre la visión que se tiene en este país, dentro de la profesión, de lo que es un autor y un texto de teatro.

5. *Selección natural* está formada por dos partes, la primera titulada *Marcas para una Itinerario* y esta, a su vez, dividida en tres fases: «inicial», «intermedia» y «final»; y, la segunda titulada *Control Room*. En la primera parte aparecen tres personajes: la Abuela, la Madre y la Hija, todas llamadas Ana, y en la segunda, otros tres: Lynndie, Jessica y Ramón. Según el estudio de Isabelle Reck: «Podríamos resumir *Selección natural* como la teatralización de una neurosis de destino con la figura central de la madre de la que, como lo analiza Freud en *Más allá del placer*, se alimenta «la fuerza abismal» impulsora de un eterno retorno que, como lo repite una y otra vez la abuela en *Marcas para un itinerario*, encadena muerte y nueva vida» Y añade: Entre la primera parte (*Marcas para un itinerario*) que constituye lo que Jean Pierre Sarrazac llama un «desvío-parábola» y la segunda parte (*Control room*) que funciona como una alegoría del aprendizaje de la denominación femenina en la pareja y explica el apartamiento de lo masculino en el linaje matrilineal -una secuencia sadomasoquista que opera como el verdadero significado de la obra, según Isabelle Reck- la obra *Selección natural*- al igual que el nombre «Ana»- tiene un valor metonímico: plantea, en femenino, la cuestión de la vida, en el cruce de la determinación y de la libertad. Tema delicado, teniendo presente la no individualización de los personajes de la primera parte, pudiendo ser, en consecuencia, cualquiera de nuestras abuelas, madres o hijas. Me gustaría saber qué opinas al respecto, qué te llevo a esta creación, el por qué de sus dos partes (*Marcas para un itinerario* y *Control Room*) y si mantiene algún tipo de conexión las partes y los personajes de ambas partes.

-Estamos acostumbrados a que “la historia” sea lo que conecte las partes de cualquier tipo creación (ya sea teatro, cine, serie de televisión). Pero no tiene que ser así obligatoriamente. A veces, hay otro tipo de poderes que hacen que las partes se conecten y el espectador cree lazos y uniones a partir de esos poderes y esas conexiones, que en muchas ocasiones están en lugares no convencionales o esperados. Cada texto me obliga a replantearme todo de nuevo. Cada pieza tiene unas necesidades específicas. Por otro lado, para mí la estructura de un texto no es sólo una cuestión formal. Va mucho más allá.

6.- *Selección natural*, *Marcas para un itinerario* (Fase inicial, Fase intermedia y Fase final) y *Control Room*. Sugerentes títulos cargados de simbolismo. Háblame de ellos y de cómo surgieron.

-Yo le doy mucha importancia a los títulos en mis obras. Son el alma y la esencia del texto. En este caso, *Selección natural* (que engloba *Marcas para un itinerario* y *Control Room*) tiene inevitables ecos darwinistas que tienen que ver con la herencia, con lo que permanece y con lo que muere. La herencia como algo no elegido por el que hereda. Hay una tragedia en esa falta de libertad, en ir descubriendo “lo que te ha tocado” y que el personaje no ha decidido. Tiene que ver “lo natural” a lo hay en la persona de humano y de sobrenatural, pero también evoca “lo natural” a las “extrañas formas de lo cotidiano”, de lo cíclico y de lo inevitable. Recorridos de vida y de enfermedad que nacen, se desarrollan y desaparecen para volver a nacer a desarrollarse y a desaparecer. Pero la cuestión está en qué permanece, qué desaparece y ¿Por qué?

7-. A propósito del estudio de *La herida en el costado* realizado por Antonia Amo Sánchez: «Su "presencia" desvela inquietudes e impaciencias ante el ansia de libertad y la realidad de sentirse aprisionados en su propio hogar», ¿Qué significa el espacio doméstico en tus obras y en *Selección natural*, en concreto?

-Toda mi obra está regida por lo que llamo “el mundo de dentro” y “el mundo de fuera”. Lo que vemos o creemos ver, y lo que no vemos. Cada universo, cada ser humano convive con estos dos mundos donde nada es lo que parece... nada es como a priori lo que debería ser... Los espacios domésticos son esos mundos de dentro, que no están a la vista de los demás y que por esta razón nada se disfraza de apariencia. En lugar de ser un mundo confortable, se convierte en mundo donde impera la jerarquía, la dependencia y la violencia.

8-. «La repetición, martilleo de las mismas frases, de las mismas negaciones, funciona como si fuera una energía invertida vanamente, a imagen de la vida misma, trágicamente repetida, cíclica, inútil», observa Garnier a propósito de *Selección natural*, es más, añadiría, ofrece al lector la sensación de un tiempo detenido. ¿Qué añadirías o modificarías al respecto?

-Estoy de acuerdo con lo que afirmáis las dos. La repetición funciona como si la mente del personaje hubiera sufrido una ocupación de una idea indestructible, de un miedo irrevocable. La cabeza del personaje es asaltada por temores presentes y atávicos que de alguna manera impiden que todo fluya. La palabra funciona dramáticamente como un acto de liberación y aprisionamiento de manera simultánea.

9-. Ana-Madre, a modo de la Bernarda lorquiiana, repite cansinamente a Ana-Hija como debe comportarse con su marido. ¿Qué tipo de relación mantienen estas hijas y estas madres que las enfrenta y las descalifica continuamente? ¿Podemos señalar ecos del teatro de Federico García Lorca tanto en la temática como en el simbolismo en *Selección natural*? Me refiero al hecho de encerrar a los personajes en el espacio doméstico y este, a su vez, dentro de una sociedad en la que triunfa el principio de autoridad por encima del principio de libertad y donde el mundo exterior e interior están bien limitados. Además, del tema de la fuerza fatal por la que son conducidas sus protagonistas, violentamente, de la que no se pueden librar del mismo modo que tampoco pueden librarse de la sangre que las une y las condiciona.

-Lorca es un autor que me apasiona y que evidentemente está en *Selección natural*. Una diferencia importante entre Bernarda y Ana-Madre es que esta última también vive el rol y la tragedia de ser hija. En cambio, Bernarda parece surgida de las entrañas de la tierra y que nunca nada ni nadie ha estado por encima de ella. En *Selección natural* las madres y las hijas funcionan entre sí como si fueran un espejo distorsionante la una de la otra. Ven en la otra lo peor de sí mismas. El acto de la maternidad se convierte en un acto de posesión enfermiza de la madre hacia la hija. El amor que las une es a partir de una dependencia destructiva. Constituyen un choque de generaciones y de sociedades. Lo trágico y lo fatal es que intentan con todas sus fuerzas no ser “a través de la otra”. Una y otra vez.

10-. Revisando el trato del aborto en nuestra sociedad y más específicamente en España, en *Selección natural*, escrita en 2007, el personaje de Ana-Hija aborta cuando la ley española del momento lo penaliza. Puesto que no supone un riesgo grave para la salud física o psíquica de la mujer embarazada (supuesto terapéutico), ni es fruto de una violación (supuesto criminológico) y tampoco se debe a malformaciones o taras, físicas o psíquicas, en el feto (supuesto eugenésico). Tampoco se nos indica la edad del personaje, que en el caso de ser menor de edad, el consentimiento para la interrupción voluntaria del embarazo le

correspondería a los representantes legales, padre o madre, personas con patria protestad o tutores de las mujeres. ¿En el momento escribir la historia tuviste en cuenta la ley y fue un acto subversivo o no tenías ninguna intención?

-La verdad es que no tuve en cuenta nada de esto. Los personajes tienen sus propias leyes y su propio recorrido más allá de cualquier norma moral o social. Si Medea hubiese sido una madre que hace cupcakes todas las mañanas, y que luego va a buscar puntualmente a sus hijos al colegio... nos hubiéramos perdido uno de los mejores textos dramáticos de todos los tiempos.

11.- Ana-Hija termina abortando pensando que así terminará con la fatalidad de su clan familiar. ¿Crees en el destino?

-En la ficción casi siempre. En la realidad casi nunca.

12.- «Dos lugares y un mismo tiempo» nos indica la primera acotación de la pieza de Selección natural. ¿Qué importancia tiene el tiempo (el paso del tiempo) y el espacio en esta obra?

-Muy importantes. Son dos personajes más. Estados de pensamiento. El espacio y el tiempo en esta pieza son simbólicos, íntimos y existenciales. Maniobran como sistemas de la organización de la subsistencia. Actúan como organismos de límite y restricción. Funcionan como alteraciones, como encuentros entre lo que es y lo que debe ser. Se activan en los personajes como auténticos “espacios de representación” de la vida y de la muerte. .

13.- ¿Es la escritura un refugio para ti? ¿Y una responsabilidad?

-Más que un refugio es un encuentro entre yo y todo lo demás. También es un espacio de investigación, de conocimiento y de pensamiento. En este sentido, siempre es un compromiso y una responsabilidad.

14.- ¿Cuándo y por qué empiezas a escribir teatro?

-Llevo escribiendo desde que era pequeña y el teatro siempre me ha gustado mucho. Un buen día decidí que estas dos pasiones debían ir unidas.

15.- Berhard, Koltés, Beckett y O'Neil... son algunos de los autores que admiras como señalas en «Formas de presencia del director en mis obras». Todos autores y todos extranjeros. ¿En qué medida está presente la dramaturgia española femenina contemporánea en tu obra? ¿Y la masculina española?

-La verdad es que no me rijo mucho por este tipo de parámetros... Soy muy lectora. Leo y veo de todo independientemente de la nacionalidad. Por ejemplo, este 31 de mayo tengo entradas para ver la obra de Daisy de Rodrigo García, y el 7 de junio para ver Green Porno, live on stage de Isabella Rossellini.

16.- ¿Hay o no una diferencia de género en tu escritura?

-Me pasa lo mismo con esta pregunta... La creación debe estar por encima de convencionalismos y ataduras.

17.- ¿Cómo ves el panorama de la dramaturgia actual? Autores, obras, compromisos, intenciones, estrenos... etcétera.

-Como siempre muy difícil. Lo primero de todo, deberían existir más editoriales que publiquen textos dramáticos, y que las pocas editoriales que editan teatro no apuesten siempre por los de siempre. Para mí esto es fundamental. Por experiencia, la publicación del texto es importante, entre otras muchísimas cosas, para la difusión y la posterior puesta en escena del propio texto. Los autores que solo somos autores (por lo menos, hasta el momento) estamos en peligro de extinción. Como ya he dicho antes, es muy difícil que un autor, hoy en día, de salida a sus obras si él mismo no las dirige. Muy difícil. Por otro lado, cuando un autor estrena en este país ¿En qué condiciones lo hace? Ya sabes, que Larra dijo que escribir en España es llorar... yo digo que además, si lo que escribes es teatro, te pasas la vida de berrinche en berrinche de manera casi irremediable.

