

**PUESTAS EN ESCENA DE OBRAS DE DRAMATURGAS
EN LA CARTELERA DE *ABC DE MADRID* (1990)**

**STAGE PRODUCTION OF WOMEN PLAYWRIGHTS
IN THE BILLBOARD OF *ABC DE MADRID* (1990)**

Valeria Maria Rita LO PORTO

Grupo de Investigación del SELITEN@T
valeloporto@tiscali.it

Resumen: El objetivo de este artículo es constatar y estudiar las piezas de autoría femenina representadas en los teatros de Madrid a lo largo de 1990, aparecidas en el periódico *ABC* del mismo año. Intentaremos trazar la incorporación de las dramaturgas, tanto españolas como extranjeras, a la escena teatral para establecer los logros que han alcanzado dentro de la producción escénica contemporánea.

Abstract: The aim of this essay is to find and study the works of women playwrights represented in the Madrid's theatre scene throughout 1990 and appeared in the newspaper *ABC*. We will try to trace the incorporation of women playwrights, both Spanish and foreign, to the theatre scene to establish the achievements they have attained in the contemporary stage production.

Palabras claves: Teatro. Dramaturgas. *ABC de Madrid*. Año 1990.

Key Words: Theatre. Women Playwrights. *ABC de Madrid*. Year 1990.

1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la cartelera teatral de Madrid a lo largo de 1990 se ha convertido en una buena ocasión para reflexionar sobre los logros alcanzados por las mujeres dentro del panorama teatral de finales de siglo.

La aportación de las mujeres a la producción artístico-literaria ha sido desde siempre bastante escueta en comparación con la magnitud de la producción masculina. Esta lejanía entre los dos mundos se hace más patente en el ámbito de la creación de textos teatrales: aceptadas en el campo de la literatura (cuentos, poesías y novelas) porque «[...] menos estructurada, menos limitada y más espontánea que el drama, con una obvia relación con la tradición oral» y por lo tanto, «compatible con los talentos femeninos» (O'Connor, 1997: 13), las mujeres han sido durante siglos marginadas del mundo del teatro. Es tan impenetrable la escena teatral para ellas que en 1990 la crítica estadounidense Patricia O'Connor escribe todavía:

Aunque las barreras externas van disminuyendo paulatinamente en el mundo profesional, el teatro sigue siendo, en el umbral del siglo XXI, una fortaleza relativamente inexpugnable de la hegemonía masculina (1990: 18).

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, obligadas a seguir la tradición de la reclusión, continuaron sin salir solas y sin acercarse a los lugares de entretenimiento hasta bien entrado el siglo XX.

Cristóbal de Castro, crítico teatral del siglo XX, confirma la persistencia de una censura tácita, dirigida específicamente contra la mujer aspirante a dramaturga:

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 (1934: 10).

La dictadura de Franco (1939-1975) no modifica mucho la situación: renace en estos años la tradición victoriana y sus valores que requieren a la mujer el ser virtuosa, simple, modesta y sacrificada. Pilar Primo de Rivera, con su Sección Femenina, encarna y sostiene las ideas de recluir a la mujer

en el hogar al menos hasta que haya criado a sus hijos. La única labor a la que las mujeres pueden dedicarse es el cuidado de ancianos y enfermos. Afirma la fundadora:

[...] *nosotras no podemos hacer nada más que interpretar lo que los hombres han hecho. La imposición del servicio social a la mujer española ha de servir para aplicar las aptitudes femeninas en alivio a los dolores producidos por la lucha y las angustias sociales de la posguerra* (Sánchez, 2005: 53).

Se sigue exhortando a las mujeres a dar ejemplo de las virtudes sociales y religiosas y, en este contexto social, se renueva incluso el interés por *La perfecta casada*¹, de Fray Luis de León, libro que no se ha dejado de leer y que permanece como lectura común hasta la década de los sesenta, cuando el flujo de turistas extranjeros rompe el aislamiento cultural del país.

Si a todo esto añadimos que desde siempre los hombres han hecho suyas las calles, los edificios públicos, los lugares de comercio y que el teatro, más que otros géneros, exige una energía física y una elegancia verbal, social y estilística que nunca se han promovido en las mujeres, se puede entender fácilmente el porqué de la tardía incorporación de éstas al mundo de la creación teatral.

La muerte del general Franco y la consolidación de la reforma democrática en España van a ocasionar una significativa transformación del escenario. El cambio del régimen político en 1975 y la emancipación de una sociedad tanto tiempo amordazada, junto con varios cambios de carácter internacional como por ejemplo el ingreso de España en la Comunidad Europea, la caída del muro de Berlín y la gradual desaparición de los regímenes comunistas, suponen una metamorfosis para la sociedad española. Una de las consecuencias de estos acontecimientos es que este espíritu de renovación tan anhelado llega también a la escena teatral. La puesta en marcha de una moderna política de festivales, la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias (CNNT), de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), del Centro Dramático Nacional (CDN) y la rehabilitación de los teatros es-

¹ Dice Fray Luis: «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» (León, 1980: 166).

pañoles son todas acciones que aportan grandes cambios al teatro de finales de siglo.

Con ello llega muy pronto también la posibilidad de conceder voz pública a las dramaturgas y, consecuentemente, la exhibición de sus obras que hasta este momento habían quedado silenciadas por los agentes sociales. Las mujeres empiezan, por tanto, a tomar las calles exigiendo su derecho al trabajo, a la libre asociación, a la sexualidad y a la posibilidad de disfrutar de los espacios públicos del teatro, no sólo como actrices sino también como autoras representadas en la misma condición de los hombres. Virtudes Serrano califica la década de los años ochenta como la «del renacer de la dramaturgia femenina en España» (2004: 562)² ya que las autoras escenifican sus obras intentando conquistar un lugar en la historia literaria.

La creación de la Asociación de Dramaturgas³ en 1986 congrega a muchas mujeres, unidas por el deseo de ser escuchadas: aunque cada una tenga intereses diferentes, estas divergencias provocarán que la Asociación goce de una corta vida; todas declaran tener grandes dificultades para disponer de un lugar adecuado donde mostrar su obra en igualdad de condiciones con los dramaturgos. Las palabras de la presidenta de la Asociación, Carmen Resino, expresan la voluntad del grupo de:

[...] reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas o pancartas feministas, la actividad dramática 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 (1987: 11).

El 12 de marzo de 1987 la Asociación se formaliza y un mes después la revista *El Público* ofrece la noticia de que las dramaturgas se asocian. María Victoria Oliva resume así los objetivos de este colectivo:

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 ám-

² Virtudes Serrano (2004) utiliza el verbo *renacer* porque como explica en su artículo la presencia femenina en la autoría teatral no es una novedad de las últimas décadas del siglo XX: ya en 1903, Manuel Serrano Sanz cataloga más de una treintena de autoras teatrales.

³ Ésta, en realidad, será la primera de una larga serie de Asociaciones Teatrales de Mujeres. La profesora y dramaturga Margarita Reiz, en un artículo publicado en la revista teatral *Primer Acto*, hace referencia a todos los colectivos teatrales de mujeres. Entre estos, nombra a la Asociación *Sonámbulas* de Alicante, *Proyecte Vaca* y *Margaritas* de Barcelona, *Federicas* en Granada, *AMAEM* de Málaga, *Compañía del Teatro del Norte* de Asturias y *Caminos de Mujer* de Euskadi (Reiz, 2004: 58-61).

bito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española (1987: 11).

Deseosas de conseguir el apoyo de organismos —como el Instituto de la Mujer, el INAEM y la Comunidad de Madrid— para darse a conocer y participar en la evolución de la escena teatral de su tiempo, las dramaturgas empiezan a reunirse los primeros jueves de cada mes en el sótano de la Librería La Avispa para llevar a cabo lecturas, comentarios de textos y decretar las estrategias de actuación. El primer resultado llega pasado un año: en 1988 la autora y crítica estadounidense Patricia O'Connor realiza la primera antología de piezas breves escritas por mujeres.

La última década del siglo parece abrirse con una casi normalidad de la actividad femenina en todos los terrenos de lo teatral y con una creciente incorporación de autoras. Es en 1990 cuando se realiza el primer paso hacia la igualdad de las escritoras en el panorama general de la escena española: desaparece la Asociación de Dramaturgas y muchas de ellas se incorporan a la recién nacida Asociación de Autores de Teatro.

El profesor José Romera Castillo (2010) se ha referido a los estudios sobre las dramaturgas tanto en los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías como en su revista *Signa*. Pues bien, en esta misma línea de trabajo de nuestro maestro se configura lo que a continuación exponemos.

2. DRAMATURGAS DE ÉXITO EN LA CARTELERA TEATRAL DE 1990: PALOMA PEDRERO Y MARÍA MANUELA REINA

Hasta aquí una brevísima síntesis de los logros alcanzados por las mujeres en el ámbito del teatro. Veamos a continuación la incorporación de las dramaturgas a la escena madrileña en el año 1990.

La presencia de nombres femeninos, tanto españoles como extranjeros, en la nómina de los autores resulta ser bastante exigua. Las mujeres representan sólo el 10.92% de los dramaturgos que se encuentran en la cartelera madrileña del año que nos interesa. Sin embargo, hay algunas pioneras que ya desde el principio se convierten en modelos para otras mujeres que quieren escribir teatro. Una de ellas es, sin duda alguna, Paloma Pedrero, autora teatral que nace en Madrid el 3 de julio de 1957. Licenciada en Antropología por la Universidad Complutense está vinculada al teatro desde muy joven: primero como aficionada, más tarde como alumna de arte dramático y des-

pués como actriz profesional. Según confiesa en una entrevista ofrecida a Eduardo Galán, sus comienzos se caracterizan por ser absolutamente casuales. Afirmar la dramaturga:

Influyó de forma decisiva para que yo escribiera a Fermín Cabal: un día le propuse que me escribiera una historia —un monólogo— que yo quería interpretar como actriz. Fermín me contestó en serio: «¿Por qué no lo escribes tú?» Yo me sentí ofendida, no lo entendí bien, pero me brotó el orgullo y decidí escribir mi obra». Después, ya ha sido la necesidad «de contar las cosas que creo y vivo» la impulsora (Galán, 1990: 11).

Como afirma Sonia Sánchez (2005: 66) «el amor, la ceguera, y el triunfo/fracaso» establecen los tres núcleos temáticos que articulan la creación dramática de Paloma Pedrero». La evasión hacia lo privado, la búsqueda de identidad y el amor en sus múltiples facetas —amor a la vida, amor a un hombre, amor a la propia personalidad, amor a la libertad— constituyen algunos de los elementos temáticos axiales en torno a los que se estructuran sus piezas.

En 1990, en el Teatro Alfil de Madrid, se pone en escena una de las obras de Paloma Pedrero que mejor reúne estas temáticas: *Noches de amor efímero*, sexta pieza que estrena la dramaturga y que se suma a *La llamada de Lauren* (1984), *Resguardo personal* (1985), *Invierno de luna alegre* (1985), *El color de agosto* (1987) y *Las fresas mágicas* (1988).

La obra se representó desde el 13 de noviembre de 1990 hasta el 30 de diciembre del mismo año, con un total de 41 representaciones y una recaudación de 2.450.970 pesetas. Bajo la dirección de Jesús Cracio, al frente de la Compañía Teatro del Beso, el espectáculo estuvo protagonizado por Berta Gómez, Vicente Ayala, Nuria Gallardo, Vicente Díaz, Marta Fernández-Muro, José Ortiz, Paloma Paso Jardiel, Iñaki Miramón y Antonio Carrasco.

Noches de amor efímero se caracteriza por ser un tríptico compuesto por tres obritas: *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* y *Solos esta noche*, piezas independientes y autónomas desde el punto de vista del argumento, pero unidas por el tema del amor y por la noción del tiempo, también *efímero* como el amor. Tan fugaz es el tiempo dedicado al amor que en la primera de las piezas no se da en el suceso representado; en la segunda, está provocado por la magia de un momento que el alcohol ha favorecido y en la tercera, se realizará en la noche en la que la protagonista dará rienda suelta a su verdadera personalidad. El título de la primera pieza, *Esta noche en el parque*, sugiere lingüísticamente la fórmula de una cita. Yolanda concierta

una cita con Fernando con el que vivió en una noche anterior un fugaz episodio erótico. Han pasado los días y después de aquel encuentro Fernando no ha vuelto a llamarla. La joven, entonces, sintiéndose defraudada y engañada, exige a Fernando que le devuelva lo que le pertenece. Surge así el tema de la «deuda» cuyo verdadero significado (la deuda no es nada más que el orgasmo que la chica no tuvo con él aquella noche) se desvelará casi al final de la pieza. El lenguaje oral caracteriza el diferente estado de ánimo de los dos personajes: tenso es el de Yolanda, que la hace estallar en insultos y en expresiones típicas de estas situaciones; arrogante el de Fernando, que sugiere insolidaridad, egoísmo e hipocresía. El final será trágico: Fernando toma la navaja que Yolanda, había traído para amenazarle y la mata. La imagen última, en la que el cadáver de Yolanda se balancea en el columpio, cubierto por la chaqueta que Fernando amablemente le deja, constituye por sí sola una audaz metáfora de la visión dramática y paradójica que de las relaciones humanas tiene la dramaturga.

La noche dividida es la segunda pieza presente en el espectáculo. Sabina es una actriz que ensaya su papel, mientras espera una llamada telefónica que no acaba de producirse. Adolfo es un mediocre vendedor de Biblias a domicilio. La noche de los dos está escindida entre la esperanza y la desesperación: Sabina quiere romper esa misma noche la relación que tiene con su amante Jean Luc y espera impaciente su llamada telefónica para recobrar la libertad. Adolfo tiene que vender una Biblia durante esa noche si no quiere perder su trabajo. Del encuentro de los dos personajes no surge comunicación alguna: cada uno está inmerso en su propio problema. Sabina, para tomar fuerzas y lograr su propósito, lleva toda la tarde bebiendo e incita a Adolfo para que haga lo mismo. Muy pronto la pérdida de conciencia causada por el alcohol determina el cambio de la situación: Sabina más provocadora al principio vacila, Adolfo, dudoso en un primer momento, se muestra impávido. Surge entonces entre ellos un sentimiento de solidaridad que desemboca en un final de borrachera y erotismo. El sueño profundo en el que caerán los dos no les permitirá escuchar el timbre de la puerta: Jean Luc les sorprende abrazados y dormidos en una hamaca sin que ellos le vean.

Con *Solos esta noche* se cierra el tríptico que Paloma Pedrero dedica al amor efímero. Carmen, una funcionaria del Ministerio de Cultura, acaba de cenar con unas amigas e intenta coger el último metro. La estación está vacía hasta que llega Jose, un joven obrero en paro. Un cómico terror se adueña de la mujer, convencida de que el joven es un atracador que quiere robarle. El chico trata de tranquilizarla, pero la mujer decide salir del metro para coger un taxi. Al enterarse de que la estación, además de estar vacía,

está también cerrada, la mujer entra en un estado de histeria. Su actitud choca con la tranquilidad de Jose y provoca un diálogo incongruente. Sin embargo, muy pronto surge una corriente de simpatía que, si en un primer momento parece ser sólo un sentimiento de solidaridad por lo que los dos están pasando, luego se convierte en algo más. Empieza la comunicación, el intercambio de nombres y con el apagón se produce el cambio definitivo: un encuentro erótico tras el desenlace.

En las tres piezas se representa un momento de crisis en la relación entre dos personas al enfocar la problemática del amor y de roles sexuales. En la primera pieza, Yolanda reclama su derecho al placer sexual y, para salir del papel pasivo de la mujer, adopta los códigos masculinos, no sólo con el lenguaje, sino también utilizando la agresión física. Su fracaso es inevitable: Fernando la mata, con el cuchillo de la joven. En *La noche dividida*, la actriz Sabina no sólo repite el discurso masculino del guión que ensaya al principio, sino que, en su relación con Jean-Luc, el amante ausente, se ha dejado llevar por los códigos de él. Ella, sumisa, espera su llamada para romper la relación y así deshacer la dicotomía tradicional hombre activo/mujer pasiva. Sin embargo, al final de la pieza será Jean Luc el que tomará la decisión de terminar la relación, dejando sobre la mesa las llaves que Sabina deseaba reclamar. *Solos esta noche* deconstruye la cultura machista cuando Carmen, responsable funcionaria del Ministerio de Cultura, da rienda suelta a su verdadera forma de ser.

Las tres piezas se desarrollan en el medio urbano: un parque será el escenario del cruel encuentro entre Yolanda y Fernando, la terraza del piso ático de Sabina será el espacio donde tomará lugar el encuentro amoroso entre Sabina y Adolfo, mientras el espacio reducido de una estación de metro será el sitio en el que Carmen se entregará al desconocido Jose. Estos lugares recogen un momento preciso de la vida de los protagonistas, el momento de la crisis o de la decisión.

En el lenguaje de los personajes, reales, auténticos y con una edad cercana a la del público al que la autora quiere llegar⁴ están inscritos los rasgos de la clase social a la que pertenecen. El registro está ajustado a la edad que tienen, al medio urbano en que se desenvuelven y a la situación con la que se encuentran. Hablan con un lenguaje fresco, directo que se corresponde con su mundo y se refleja en el aquí y ahora de la comunicación. El tiempo que las historias presentan es actual, breve: un par de horas en la primera pieza;

⁴ Afirma Paloma Pedrero: «El teatro necesita de público joven» (Toro, 1995: 35).

una tarde (se precisan al comienzo: las ocho y media) y noche de un martes en la segunda. De nuevo, sólo una noche en la tercera. Tiempo *efímero* como el amor de los personajes.

En una entrevista a Jesús Cracio, realizada por Carlos Galindo para el diario *ABC* con motivo del estreno del espectáculo, el mismo director subrayaba las características de la obra hasta aquí expuestas:

Noches de amor efímero es un texto escrito con brío y sensibilidad que trata con gran nitidez nuestra más actual contemporaneidad urbana. Los personajes expuestos en la obra sintetizan notablemente la sensibilidad y experiencia de nuestra época: autodestrucción, soledad y amargura. Siempre luchando en la resbaladiza frontera del amor y del desamor, de lo que pudo ser y no fue. Hombres y mujeres que van a la búsqueda neurótica de los juegos múltiples y contradictorios de la amistad, el amor, el sexo y que no pueden sino incitar a la ternura, atrapados como están en un mundo loco de severidad y hermetismo (1990a: 98).

Muy positiva es la recepción de la crítica después del estreno. A este propósito Juan I. García Garzón, valorando no sólo el trabajo de Jesús Cracio, sino también la profesionalidad del reparto de actores, escribía:

[...] Jesús Cracio ha servido muy bien el texto, sin afectaciones ni grandilocuencias, como exige el tono de cámara de este tríptico, moviendo con sobriedad a los actores en un tan sencillo como eficaz decorado polivalente. Y los intérpretes cumplen al vestir de emociones sus papeles. En especial una Nuria Gallardo deliciosamente beoda, luminosa, cálida, desvalida, cómica y estremecedora, y Paloma Paso Jardiel, francamente divertida y llena de matices como la mujer a la que tomar el metro puede llevarla a vivir la aventura de su vida. Iñaki Miramón despliega sus recursos humorísticos como vendedor ambulante y Antonio Carrasco llena de franqueza y verosimilitud su papel de parado». «Noches de amor efímero», en su asumido despojamiento, nos habla del milagro del teatro, de esa desnuda belleza en que la vida se mira [...] (1990a: 117).

La pieza se destaca por ser una de las de mayor éxito de público de 1990.

Otra autora de gran prestigio presente en la cartelera teatral de Madrid de 1990 es María Manuela Reina. Nacida en Puente Genil (Córdoba), en 1958, cursa Filosofía hasta que decide abandonar sus estudios para dedicarse a la lectura y a la escritura literaria. A pesar de una larga enfermedad que le impide trabajar durante casi dos años (de 1977 a 1980, aproximadamente),

muy pronto su vocación literaria obtiene reconocimientos importantes como la Hucha de Plata del Premio de Relato Breve, concedido por la Confederación de Cajas de Ahorros, por el texto *Tarde de domingo* o el Premio Internacional de Cuentos Ciudad de Valladolid, que logra con un relato titulado *El silencio*. Referente al teatro, su obra *El navegante* obtiene en 1983 el Premio de la Sociedad General de Autores de España, un concurso extraordinario organizado por la SGAE. En 1984 gana el premio de Teatro Breve convocado por la Caja de Ahorros de Valladolid con *El llanto del dragón* y el Calderón de la Barca con *Lutero o la libertad esclava*, que constituiría su primer estreno profesional. Sigue *El pasajero de la noche* y otras piezas muy distintivas que hacen que ciertos sectores de la crítica consideren a María Manuela Reina como una de las promesas más firmes de la nueva escritura dramática española. Tras el estreno de *La cinta dorada*, *Alta seducción* y *Reflejos con cenizas*, el éxito de la dramaturga alcanza su máxima expresión y hace que, a pesar de la repentina interrupción de su carrera artística, siga considerándose como una de las dramaturgas más destacadas de la escena teatral española moderna.

En 1990 *La cinta dorada* se estrena en Madrid, precisamente en el Teatro Marquina, desde el 2 de enero hasta el 3 de junio del mismo año, con un total de 218 representaciones. Bajo la dirección de Ángel García Moreno, intervienen María Luisa Merlo, Elvira Travesí, Luis Prendes, Pedro Civera, Ramiro Oliveros, Jaime Blanch, etc. La obra consigue una recaudación de 54.318.155 pesetas.

La historia de la pieza nos cuenta que con ocasión del octogésimo cumpleaños de Eduardo la familia Grau se reúne por vez primera, después de muchos años, en la casa solar. Los cuatro hijos acuden a la reunión que pronto se convierte en un momento de reflexión sobre la educación recibida. Todos han sido educados para triunfar en la vida, para saborear el éxito y superar esa «cinta dorada» que rompe el vencedor en cualquier carrera. Así, Ernesto se ha convertido en un exitoso hombre de negocios, Román en un obispo y Javier en un profesor de física en Cambridge. Sólo Adela, la hija, ha decepcionado las expectativas del padre —que para ella había imaginado una «carrera» como ama de casa y madre— y se ha convertido en una mujer hiriente y vitalista, viajera y decidida a la prostitución de lujo, lo cual le ha proporcionado una excelente posición económica. Se ha transformado en la antítesis del cliché femenino corriente: lleva la misma vida sexual que su hermano Ernesto, pero con la clara diferencia de que mientras el padre aprueba el proceder del hijo, menosprecia a la hija «pero él es triunfador y yo sólo una puta» (Reina, 1990a: 53). Además, un secreto pesa sobre la figura de la

hija: ¿qué ha pasado un lejano día de hace 25 años cuando Adela, entonces una chiquilla, ha sido dudosamente violada por un desconocido? La complicidad de los cuatro hijos que saben la identidad —uno de ellos— del falso violador, pero siguen guardando el secreto desde aquel día, dejará al padre morir tranquilo a algunos meses de distancia de este último encuentro.

La obra se configura como la primera pieza en la que la autora refleja el papel de la mujer desde la perspectiva femenina consciente. Así, si por un lado Adela proclama su filosofía de vida —«Necesito 3000 calorías al día, unos treinta cigarrillos, unos tres whiskys y, por lo menos, un hombre tres veces por semana» (1990a: 74)—, su padre, Eduardo, se impone como la personificación del patriarca que tiraniza la familia. Al mismo tiempo parece que Reina quiere oponer la imagen de Adela al papel tradicional de la mujer, representado en la figura de la madre que decide aceptar su papel de ama de casa y la autoridad de su marido. Estamos frente a un buen ejercicio literario de María Manuela Reina, autora que entiende perfectamente el rol de varón en la permanente guerra de los sexos. La situación dramática no se desarrolla en un tiempo actual, real, sino en un tiempo imaginario. El espectador no asiste a aquel momento juvenil, cargado ya de angustia y de fracaso. Ni siquiera a este nuevo presente en el que el viejo drama se resuelve. En verdad, nada sucede en la casa de los Grau. Todo ha sucedido. Ady, años después, lo evoca y lo relata. No es éste pues un drama de acción, sino de conversación. Los Grau se cuentan, se representan. En los días evocados, no actuales, a los que la emoción de Ady nos introduce, no pasa nada.

Esta obra, en realidad, se pone en escena por primera vez en el Teatro Marquina, el 5 de noviembre de 1989. Interesante resulta el artículo escrito por Lorenzo López Sancho algunos días después del estreno. Hablando del director y de los actores nos dice:

[...] *García Moreno* acierta a dar un ritmo pausado al juego de descender una tras otra las cortinas de los comportamientos humanos. *Prendes da veracidad, vigor a su personaje numantino, incapaz de rendirse en un trabajo sobrio, naturalista en profundidad. Elvira Travesí, esa gran actriz, emociona emocionándose con justeza, con medida sutilísima, moderno juego de un personaje difícil y sacrificado. María Luisa Merlo, algo declamatoria al principio, otorga credibilidad, delicadeza, dolor contenido a la desengañada Ady, permanente pagadora de su pecado. El trío de hermanos cuarentones se comporta con primoroso sentido de la medida. Dramático sin sombra de exceso melodramático, el dipsómano, el consentido, el desilusionado profesor que iba para sabio, Jaime Blanch. Frío, tal vez en exceso, con la solemnidad y el misterio necesarios, Civera en su obispo que va para cardenal con su pe-*

cado a cuestras. Varonil, sincero, natural, Olivero en su difícil personaje, por ser el carácter más indefinido de la galería. La cinta dorada es ya una forma tradicional muy establecida. Lo que exhibe, dejándolo mostrarse, expresarse, es un núcleo humano, social, familiar, gravemente enfermo [...] (López Sancho, 1989: 65).

Contemporáneamente a la escenificación de *La cinta dorada*, otro espectáculo de María Manuela Reina logra un gran éxito en la escena madrileña de 1990. *Alta seducción* se representa en el Teatro Reina Victoria desde el 3 de enero hasta el 24 de junio y se repone desde el 20 de septiembre hasta el 30 de diciembre, con un total de 395 representaciones. Es una de las obras que registran la mayor audiencia y a lo largo de todo el año consigue una recaudación de 97.723.850 pesetas. Dirigida por Ángel Fernández Montesinos, la pieza es interpretada por Carla Duval, Cristina Higuera, Isabel Serrando y Concha Rosales.

La acción comienza con la llegada de Gabriel, diputado de 50 años perteneciente al grupo mixto, al pub en el que conoció dos años atrás a Trudi, chica más joven que él, con la que tuvo una relación que duró justamente un año. Con Rosi, la camarera del pub y amiga de Trudi, recuerda las circunstancias en las que conoció a la chica: una noche Trudi llegó desesperada al pub e invitó a Gabriel a pasar la noche con ella. El encuentro termina precipitadamente, porque Trudi espera una visita y Gabriel tiene que acudir a una entrevista. En realidad, son ellos los que están citados, aunque ninguno lo sabe. Trudi es una prostituta de lujo que reparte sus días entre un grupo de diputados del Congreso y Gabriel acaba de incorporarse a ese Club. Tras la sorpresa de ambos, Gabriel propone que abandone a los demás diputados y se quede solo con él: hasta que eso no suceda no volverán a hacer el amor. Han pasado varios meses y Trudi se indigna con Gabriel, porque él no acepta la situación de ser un cliente más. Entonces le propone casarse con él y le explica que aquella misma mañana ha roto con su mujer. La relación entre ambos parece estrecharse, pero cuando Gabriel llega al día siguiente, después de haber conseguido que los demás diputados renuncien a Trudi, ésta ha dejado una nota en la que se despide de él. Abrumado porque hace un año que no tiene noticias de ella, Gabriel acepta la proposición de Rosi de hacer el amor en el apartamento de Trudi. Cuando llegan allí, es Trudi quien espera y se produce la reconciliación.

Como en *La cinta dorada* y en *Reflejos con cenizas*, que comentaremos más adelante, la obra se desarrolla en los ambientes de la clase media alta de la España actual y «plantea problemas y relaciones personales en los que ca-

rrera, sexo y poder se encuentran en el primer plano de los intereses» (Toro, 1995: 54). En la obra el tema de la mujer consciente de su feminidad y que representa una clara agresión a la tradición patriarcal está encarnada por Trudi, prostituta de alto nivel que elige esta actividad para llevar una vida sin preocupaciones económicas. Es evidente en la comedia el general escepticismo de la dramaturga que, con una cierta frivolidad, presenta un mundo en el que todo es mentira, corrupción y ausencia de valores fuera del placer inmediato.

La fórmula que caracteriza la obra es la predilecta de María Manuela Reina. Ya en *La cinta dorada* la escritora propone a los espectadores la memorización de un suceso de hace veinticinco años. En *Alta seducción*, lo único que se instala en el presente real es el encuentro final de Gabriel con Rosy en la mínima barra de pub Pago-Pago, que concluye con la muchacha que logra llevar al hombre al piso de Trudy. Sólo las dos últimas escenas ocurren en un presente real. Todas las demás son evocadas como en la obra anterior. Propende, pues, la joven autora a un teatro del pasado, en el que los acontecimientos se reflejan como *sidos*, no como *siendos*. Toda la acción de *Alta seducción* es pues un *flash-back* cinematográfico, la actualización de algo que ya ha ocurrido.

Lorenzo López Sancho, algunos días después del estreno (28 de septiembre de 1989), escribía lo siguiente en ABC:

Esta piezecilla de bulevar tiene los valores, la agudeza de algunos arañazos a la sociedad actual en la que se mueven políticos y suripantas y el ritmo apresurado de una acción cómica en lo que todo sucede con una prisa que acentúa la comicidad y la hilaridad consecuente. Historia leve, intrascendente, en el fondo romántica, pero tratada en planos más bien de farsa, valorada por la presencia de Arturo diciendo un personaje que le es habitual, diciéndose a sí mismo como actor especializado es ese simpático, amoral y moderno personaje.

El escenario es precioso. De buen gusto, habitable, bueno para suscitar sueños de chicas que quieren vivir solas y de cincuentones que sueñan con encontrar una como Trudy-Cristina para complicarse la vida (López Sancho, 1989b: 95).

Contemporáneamente a la segunda puesta en escena de *Alta seducción*, otra pieza de María Manuela Reina, se representa en el Teatro Marquina. *Reflejos con cenizas*, se escenifica desde el 5 de septiembre de 1990 hasta el 30 de diciembre del mismo año. Dirigida por Ángel García Moreno, la obra fue interpretada por Irene Gutiérrez Caba, Lola Cardona, María José Alfonso,

Carlos Estrada, Roberto Acosta, etc., con un total de 177 representaciones, consiguiendo una recaudación final de 34.540.276 pesetas.

Algunos elementos predilectos por María Manuela Reina vuelven a repetirse: una familia se reúne con motivo del próximo matrimonio de la hija de la casa (que no llega a aparecer en ningún momento) y como en *La cinta dorada* revisan lo que ha sido la historia de sus componentes hasta ese momento. La boda es el acontecimiento central de la conversación y con ella su madre y su abuela pretenden poner fin a una trayectoria difícil, marcada por las excentricidades, las drogas, el alcohol o los intentos de suicidio de la joven. Sin embargo, la chica pone una extravagante condición para casarse: realizar el acto sexual vestida de novia y el camino de la iglesia con chófer y mayordomo de la casa. La familia se ve obligada a aceptar la condición, porque su esperanza se centra en esa boda como solución para todos los males de la joven. Sólo la tía progresista de la muchacha discrepa de la visión simplista del resto de la familia. Los hechos suceden como habían sido previstos y la boda se celebra con la relativa normalidad que es posible en esta situación (todo esto ocurre también fuera de escena), pero cuando la familia regresa recibe la llamada de la muchacha desde el hotel en el que se aloja: asqueada de todo, se ha encerrado en su habitación, sin posibilidad de que nadie pueda entrar en ella, y ha ingerido una fuerte dosis de barbitúricos que le producirán la muerte en algunos minutos. Al otro lado de la puerta se oye a su marido llamar desesperado, pero inútilmente.

María Manuela Reina vuelve a presentar el mundo que le es dramáticamente más grato: la alta sociedad, dominada por la falta de moral, por la desorientación y por la hipocresía. De nuevo un acontecimiento especial reúne a la familia y este sirve para poner de manifiesto ante ellos mismos y, sobre todo, ante el espectador, sus vicios sociales y morales. Vuelve a curiosear dentro de una familia media española, mirando en los adentros de cada uno de sus personajes. «Mi comedia y su título» —comenta— «son los reflejos de una época anterior y la ceniza de la vida actual; es la historia de una familia que quiere llevar una vida nueva pero no sabe luchar para conseguirlo» (Galindo, 1990b: 81). Con referencia al trabajo del director de escena afirma Reina:

García Moreno ha sido fiel al texto. Yo soy una autora que tiene la costumbre de poner muchas anotaciones al margen y él ha sabido comprender lo que yo quería decir. Mi teatro es difícil, tiene poca peripecia, sólo la herramienta de la palabra y el drama. Pienso que es importante conseguir sin grandes peripecias una comedia con un diálogo realista y crudo. «Reflejos con cenizas»

es un drama. La vida no es una verbena, un chascarrillo que los personajes dramáticos tienen que vivir alegremente, pero puede ser una comedia divertida según el pulso del autor (1990b: 81).

Sin embargo, no todos los críticos valoraron positivamente el trabajo de esta autora. Según López Sancho:

[...] Los personajes resultan guiñolizados. Todos iguales, todos inmorales, todos desagradados. La diégesis, o imitación del suceso en palabras, contando la historia en vez de representarla directamente, se ha convertido ya en un pesado vicio de escritura de María Manuela Reina. Ángel García Moreno, con su fina sensibilidad, con su destreza casi mágica para mover actores, logra disimular con finura exquisita los inconvenientes del texto. Las situaciones estridentes, de melodrama, de culebrón televisivo venezolano, son puestas en sordina por el director. No gritan los personajes cuando tendrían que alborotarse. [...] Gracias a la finura de la dirección, todos los intérpretes están relativamente creíbles, admirables como actores. Segura y severa con perfecto estilo Irene Gutiérrez Caba, magistral en contención y hondura Lola Cardona, excelente en escenario María José Alfonso, mejor que en su tiempo juvenil Carlos Estrada y seguro en su frialdad insolente Roberto Acosta (López Sancho, 1990: 94).

3. DJUNA BARNES Y GRISELDA GÁMBARO: DOS DRAMATURGAS EXTRANJERAS EN LA CARTELERA TEATRAL DE MADRID DE 1990

A lo largo de 1990, entre las comedias que se ponen en escena, hay que señalar también la presencia de algunas obra escritas por dramaturgas extranjeras. Una de ellas es Djuna Barnes. Nacida en Nueva York, el 12 de junio de 1892, es educada privadamente por su padre y por su abuela hasta que sus deseos de estudiar Arte la ponen en contacto con el mundo exterior. Como casi todos los artistas y literatos que pululan por el Nueva York de comienzos del pasado siglo, en los felices años 20, Barnes se traslada a París. Será allí, en la capital francesa, donde conocerá sus años de esplendor. Durante los años de entreguerras, frecuenta a las principales figuras del mundo del cine y de la literatura, desde Charles Chaplin y Marcel Duchamp hasta James Joyce, Ezra Pound, Alexis Carrel, S. Beckett o E. Hemmingway. Tanto en París, como luego en Berlín, Barnes se pone en contacto con los más importantes movimientos del siglo XX —simbolismo, expresionismo, surrealismo, imaginismo—. Sobre todo, su toma de contacto con Joyce resulta

decisiva para su formación. En 1929 reúne sus relatos en *A Night Among the Horses* y los reelabora en *El vertedero* (*Spillway*, 1962). Un año antes había publicado su novela *Ryder*. Sin embargo, la obra maestra de Barnes resulta ser *El bosque de la noche* (*Nightwood*, 1936), comedia que se pone en escena en muchísimos teatros de Europa y que se estrena en el Teatro Sala Mirador de Madrid desde el 11 de mayo de 1990 hasta el día 20 del mismo mes. Durante las 6 representaciones, puestas en escena por la Compañía Teatro Estable Sala Mirador, la obra consigue una recaudación de 259.900 pesetas.

La historia, que se desarrolla en un ambiente fantasmagórico y que fluctúa entre la aristocracia, la bohemia dorada y el mundo del circo, se centra en la figura de la joven Robin Vote y de las tres personas que se disputan su amor: el falso barón judío Felix Volkbein, la leal Nora Flood y la ávida Jenny Petherbridge. La acción empieza cuando en la vida del joven Félix aparece la norteamericana Robin. Los dos se casan, tienen un hijo pero la personalidad, los gustos bohemios, la necesidad de libertad de Robin surgen incontrolables. La búsqueda de sí misma, de su sexualidad y de sus propios gustos, le lleva por mundos extraños, por países y amores diferentes, sin atarse a nadie, pero a la vez presa de ella misma. Testigo de la historia, y confidente de Felix y Nora, el extravagante doctor Mathew O'Connor ilumina con sus discursos las zonas más oscuras de las relaciones entre los personajes.

El bosque de la noche es una obra que parece tratar del lado oscuro de las personas, de las transformaciones que la noche produce en ellas. No es, simplemente, una colección de retratos individuales: los personajes están enlazados entre sí, como las personas de la vida real. El foco de interés es el dibujo que forman, más que el componente individual de cada uno de ellos. La novela parece ser el reflejo de seres que, inadecuados para habitar su mundo, componen una atmósfera melancólica. Parece que los personajes de Barnes entran en la novela para mostrarse en su abandono. Están desprovistos de centro e instalados en la precariedad de lo imprevisible, de lo impenetrable. Es una obra que tiene mucho de autobiografía, ya que todos los personajes se identifican con personas que rodearon a la escritora. Ella misma es Nora Flood, la protagonista que queda definida por el doctor O'Connor (imagen de su amigo Dan Mahoney) como «una buena persona, incapaz de poner fin a nada» (Barnes, 1997: 66). París es el escenario central en el que los hallazgos de la novela contemporánea sirven con admirable eficacia a una historia de gran impacto humano y vigor poético. Y es que en esta obra de Barnes, poesía y literatura no se encuentran separadas, sino que son como un zig zag: la primera voluntad de la escritora parece articularse sobre el rechazo a romper las barreras entre los géneros.

Otra dramaturga extranjera, cuya obra se representa en Madrid a lo largo de 1990, es Griselda Gámbaro. Autora de una gran cantidad de obras que han sido traducidas a numerosos idiomas, nace en Buenos Aires el 28 de julio de 1928. Cursa sus primeros estudios en la escuela José María Gutiérrez. Ya desde adolescente, esta mujer comienza a interesarse por el mundo de las letras: suele frecuentar diversas bibliotecas públicas en busca de materiales interesantes que le permitan disfrutar del placer de la lectura. Su actividad literaria comienza a través de libros como *Madrigal en ciudad* (obra distinguida con el Premio Fondo Nacional de las Artes) y *El desatino* (ganadora del Premio Emecé) y, tiempo después, su faceta de narradora empieza a alternarse con la de dramaturga. Así nacen, entre finales de los años 60 y mediados de la década del 70, trabajos como *Los siameses*, *Una felicidad con menos pena*, *La cola mágica* y *Ganarse la muerte*, una novela prohibida por la dictadura militar. Como consecuencia de esa censura y la dramática realidad que se vive en Argentina, en 1976, Gámbaro decide abandonar su país natal y se exilia en Barcelona, donde tres años después publicaría *Dios no nos quiere contentos*. Tras regresar a su tierra, la autora no sólo continuaría ampliando su producción literaria y generando material teatral, sino que también seguiría acumulando prestigiosos reconocimientos, tales como el Premio Konex Diploma al Mérito, el Premio Fundación Di Tella, el Premio de Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina por *Penas sin importancia*, el Premio Argentores por *La casa sin sosiego* y el Premio de la Academia Argentina de Letras, entre muchos otros.

Desde el 30 de marzo hasta el 8 de abril de 1990 se pone en escena en el Teatro Alfíl su obra *Decir sí*, por un total de 9 representaciones y una recaudación de 46.200 pesetas. La pieza, dirigida por Roberto Villanueva, fue interpretada por Alejandro Creste y Félix Cubero.

En *Decir sí*, los objetos del escenario propuestos por las acotaciones (un espejo, un sillón giratorio, utensilios de afeitar, pelo cortado por el suelo) representan una peluquería convencional. No obstante, la actitud del peluquero ante la llegada del cliente (no saludarlo, darle la espalda para mirar por la ventana) constituye el primer indicio de ruptura con la cotidianidad, con los códigos de comportamiento socialmente aceptados: es el cliente el que charla, el que canta, el que busca adular y complacer, el que jamás tiene razón. Frente al enigmático mutismo del peluquero, el cliente asume todo el peso del discurso verbal: así, con un monólogo, busca «construir» el diálogo y recurre para ello a distintas estrategias lingüísticas. Responde a preguntas que él mismo hipotetiza e intenta verbalizar acertadamente el presunto pensamiento de su interlocutor. El peluquero compensa con el silencio la ver-

borrea del cliente y comunica, casi exclusivamente a través de signos no lingüísticos (sobre todo expresiones faciales) y de signos paralingüísticos (entonación, intensidad, ritmo, timbre), minuciosamente especificados por la autora en las acotaciones. El cliente, por su parte, decodifica los silencios, los gestos, las miradas y las vagas palabras del peluquero como órdenes a las que obedece sin rebelarse. Así, limpia el sillón, junta los pelos del piso, desempaña el espejo y termina afeitando y cortándole el cabello al propio peluquero. Convencido de que su indisimulable falta de destreza en el cortar el pelo provocará la ira de éste, el cliente culmina «confesando» su torpeza y aceptando la responsabilidad de una supuesta culpa. El peluquero, aparentemente indignado, le propone —siempre por medio de una gestualidad inquietante— invertir la situación. Invita al hombre a sentarse en el sillón, pero, en vez de afeitarlo, lo degüella con un rápido tajo. Luego se quita la peluca y la arroja sobre el cadáver del cliente.

La tensión creciente entre los significantes verbales y los significantes paraverbales y gestuales caracteriza la estructura dramática de la obra y determina la progresiva victimización del cliente. Éste último habla, dice, pero sus palabras no le sirven. No pide explicaciones ni alega una defensa. Miente y se miente a sí mismo, intenta engañar y se autoengaña. Con las palabras justifica lo injustificable y llega a subvertir los datos de la realidad (define la navaja vieja y oxidada como «impecable» y el líquido nauseabundo como «agua de colonia»⁵). Sin embargo, la peluca que el asesino se arranca constituye un signo objetual altamente significativo que otorga un nuevo significado a la historia narrada. El gesto final del peluquero muestra al cliente como víctima de un siniestro engaño. Si el pelo mal cortado era falso y no hubo «culpa», no existe justificación alguna para el crimen. El principio de causalidad que parece regir el desenlace (con la secuencia causa-efecto concretada como torpeza-crimen) queda supuestamente invalidado. Sin embargo, no se trata de una situación aislada y puramente causal. Obedece a la lógica de las cosas. En efecto, un recuerdo infantil narrado por el cliente, a quien sus compañeros de juegos arrojaron a un charco maloliente por negarse a

⁵ A continuación las dos escenas a las que se hace referencia:

Peluquero (lúgubre): *Impecable*.

Hombre: *Impecable está*. (En un arranque desesperado.) *Vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable!* (Gámbaro, 2002: 190).

Y más adelante:

Peluquero (Señala un frasco, mortecino.): *Colonia*.

Hombre: *¡Oh, sí! Colonia*. (Destapa el frasco, lo huele.) *¡Qué fragancia!* (Se atora con el olor nauseabundo. Con asco, vierte un poco de colonia en sus manos y se las pasa al peluquero por la cara.) (191).

cruzarlo, aporta información sobre la prehistoria del personaje y parece explicar su miedo a rebelarse y su incapacidad para volver a «decir no». La anécdota muestra un contexto social intolerable, en el que no es posible el disenso. Si «decir no» alguna vez perjudicó al personaje, «decir sí» ahora lo aniquila. La obra se configura por ser una metáfora sobre los complejos mecanismos del poder tiránico, en la que se infringen tanto las características de los intercambios conversacionales y de las relaciones de la vida cotidiana, como los modelos culturales. El título mismo de la obra pone el acento en el valor contractual de la afirmación: *Decir sí* significa aceptar, coincidir, pero también, significa someterse.

4. TEATRO PARA NIÑOS EN MADRID EN 1990

El importante cambio histórico y social que vive España después de la muerte de Francisco Franco hace que se produzcan significativas transformaciones incluso en el teatro de la infancia y empiecen a plasmarse evidentes contradicciones entre el universo infantil y el sistema de obligaciones de los adultos.

Durante la prolongada posguerra del franquismo se utiliza mucho el «teatro escolar». Protagonizado por los niños y niñas de los colegios masculinos y femeninos, sus principales contenidos pertenecen a la enseñanza «nacional-católica» y al pensamiento de la derecha conservadora. Proliferan las obras de mujeres escritoras como Aurora Díaz Plaja, Carmen Villasante, Aurora Mateos, Sofía Morales o Carola Soler, caracterizadas por su pedagogismo ostensible y sus mensajes evidentes, invadidas de estereotipos y moralejas contundentes. La fantasía que rompe esquemas preestablecidos es irreverente y dañina, tal como se proclama solemnemente en una curiosa publicación de los años cuarenta, *Flechín y Pelayín de don Quijote y Sancho Panza*, que, tras advertir del peligroso modelo que es don Quijote, termina con las siguientes palabras bien destacadas en mayúsculas, tal como las reproducimos:

NIÑOS: LEED SOLAMENTE LIBROS INSTRUCTIVOS, MIENTRAS NO SEÁIS MAYORES, DEJAD A UN LADO LOS LIBROS DE AVENTURAS Y LAS PELÍCULAS DE GÁNSTER. HACEN MUCHO DAÑO EN LA IMAGINACIÓN DE LOS NIÑOS (Aguilar de Serra, 1940: 14-15).

¿Qué leen, pues, los niños del primer franquismo? Sobre todo, melodramáticas historias de niños huérfanos y desgraciados que, sin embargo, consiguen la felicidad por su virtud y sacrificio, o historias familiares con

personajes arquetípicos e idealizados, o leyendas heroicas que ensalzan un pasado glorioso, o, en el mejor de los casos, cuentos y leyendas tradicionales.

Contra esta corriente e ideología rancia surge en los años sesenta la contestación, un cambio de orientación importante. Pilar Enciso, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Armando López Salinas y Antonio Ferres son algunos de los autores que ahora concentran su atención en la personalidad infantil: miran la peripecia vital de los niños desde una perspectiva básicamente realista que ofrece espléndidos relatos de maduración personal. Así, el realismo que se impone en la literatura española de estos años se deja notar también en la escrita para niños no tanto en las técnicas narrativas, ni siquiera en los temas que lo definen, sino en la opción por una descripción realista del mundo infantil.

En complicidad con el niño, ahora se empieza a ridiculizar el orden rígido y la autoridad inflexible y se plantea la necesidad de aceptarse a uno mismo tal y como es. Los patrones de comportamiento se vinculan a nuevos roles familiares y educativos y a valores relacionados con la tolerancia, la no discriminación y el respeto a la diferencia, junto a variados mensajes reivindicativos asociados a la defensa del medio ambiente, los derechos humanos, la igualdad de sexos o la paz. Un dato significativo en esta nueva etapa es que se abre mucho el abanico de los temas y se modifica su tratamiento, especialmente en lo que se refiere al papel de la imaginación, a la reducción del paternalismo y a la búsqueda imprescindible de la diversión del público infantil. En suma, se produce una adaptación a los tiempos, con la necesaria revisión de tópicos, moldes y recursos.

Pilar Enciso, ya en 1958 con la colaboración literaria de su marido, el dramaturgo Lauro Olmo, crea en Madrid el Teatro Popular Infantil, testigo de un cambio de orientación ajeno a las líneas tradicionales. Para su repertorio, escriben un conjunto de cinco piezas (*El león engañado*, *La maquinista que no quería pitar*, *El león enamorado*, *El raterillo* y *Asamblea general*) que firman ambos y que tienen una gran acogida, aunque representadas pocas veces debido a los silencios impuestos por los censores.

Asamblea general en este conjunto de piezas, que con un lenguaje ágil y gracioso escenifican con nuevos valores algunos viejos relatos, es la de mayor consistencia. Esta pequeña joya del teatro para niños se representa 21 veces en Madrid, en el centro Cultural de la Villa, desde el 25 de octubre hasta el 15 de diciembre, obteniendo una recaudación de 4.151.123 pesetas. Para dar vida a los protagonistas de esta fábula, el director Juan Carlos Pérez de la Fuente cuenta con María Kosty (*Gata, la vendedora de máscaras*) Juan

José Artero (*Burrote, el infeliz*), Alberto Jiménez (*León, el poderoso*), Patricia López (*Zorra, la astuta*) e Ignacio Gijón, además de los otros asambleístas: Verdúñez, Loro, Don Tigre, Don Cocodrilo. La principal fuente de la obra es la fábula *Los animales apestados*, de La Fontaine y su argumento plantea, en el símil entre las actitudes de los animales y los humanos, la confesión pública de los pecados de cada uno para librarse de una epidemia de peste que asola el país y que se interpreta como un castigo divino. Condenan al único inocente, Burrote, pero al final quedan desenmascarados los hipócritas y aduladores como el Lobo y la Zorra, así como el León, que encarna el poder despótico.

Esta pieza para niños constituye una buena crítica del abuso de poder que supone la administración de la justicia cuando protege al poderoso, aún siendo culpable y busca como víctima propiciatoria al ser más indefenso. Predomina el tono de farsa y su lenguaje es rico en juegos de palabras, frases hechas y cierto desgarrar popular con una finalidad humorística y crítica. Tejerina subraya en la obra el evidente mensaje político-social:

[...] *por sus ataques al trabajo alienante, a la actitud de sumisión de los oprimidos y por la denuncia de la utilización de la religión por parte de los poderosos para defender sus privilegios y para mantener un poder tiránico e injusto* (Tejerina Lobo, 2005: 106).

Su final es esperanzador para los oprimidos y no resulta extraño que estuviera prohibida por la censura franquista. Hoy nos puede resultar un tanto esquemática, pero en su día jugó un papel importante en la iniciación de un teatro que invitaba al niño a la rebelión, frente a la obediencia ciega que predicaban las obras destinadas a los niños desde los comienzos de la dictadura franquista

5. CONCLUSIONES

Con las piezas dramáticas analizadas en el presente estudio hemos intentado contribuir no sólo a dar una muestra de la aportación de las mujeres dentro del discurso dramático, sino también hemos querido demostrar el indiscutible talento de las dramaturgas en la escena madrileña de 1990.

Las dramaturgas de esta década parecen distanciarse de las pocas compañeras que pueden escribir durante el franquismo. Y esto, sobre todo, desde el punto de vista de las temáticas. Bien lejanas de las escritoras de los años 40 y 50 que se limitan a hablar del mundo femenino, idealizando la fi-

gura de la mujer honrada y obediente, y también de sus compañeras de los años 60-70 que empiezan tímidamente a expresar sus ideas, sus juicios o conceptos sobre varios temas, las autoras de los años 80 y sobre todo 90 son ejemplos del verdadero cambio social de la época. Empiezan a imitar a los dramaturgos adoptando un discurso neutral y no hablando sólo de asuntos pertenecientes a la esfera femenina y cuando se centran en el mundo de la mujer «rechazan rotundamente la visión machista y patriarcal de los años anteriores» (O'Connor, 1997: 40).

A diferencia de sus predecesoras, un elemento que une a todas las dramaturgas mencionadas, españolas y no, es que han realizado estudios formales de teatro y viven en pleno mundanal ruido. El lenguaje coloquial empleado, el tratamiento franco de cuestiones contemporáneas testimonian la rica formación de estas mujeres y su confianza en sí mismas y en sus posibilidades.

Hacen todas teatro feminista que denuncia los abusos sobre la mujer, que defiende sus derechos contra las imposiciones del patriarcado: los personajes femeninos de Paloma Pedrero, de María Manuela Reina y de Djuna Barnes quieren salir del papel pasivo de la mujer y representan en concreto una agresión a la tradición machista y patriarcal. Tanto Yolanda, Sabina y Carmen (protagonistas de *Noches de amor efímero*) como Adela, Trudi y la hija rebelde (protagonistas de *La cinta dorada*, *Alta seducción* y *Reflejos con cenizas*) son víctimas de la opresión colectiva encarnada en las estructuras sociales organizadas por los hombres, sean ellos padres o maridos.

Las preferencias estéticas de las autoras de finales de siglo giran hacia el realismo sobre todo para que los espectadores puedan tomar conciencia de la realidad en la que vivimos y reflexionar sobre los acontecimientos y las relaciones humanas. Sus historias se desenvuelvan en espacios urbanos; quieren perseguir la inmediatez del contacto con el público; buscan contar historias de hoy para público de hoy y tienen prisa para conseguirlo. Todos los personajes utilizan el habla coloquial, a veces vulgar, en otros casos, delicado, pero lo fundamental es que sus diálogos no falseen la realidad.

Cuando sus obras reflexionan sobre el poder no lo hacen de forma abstracta. Todas atienden a lo que «me pasa» o «le pasa» al individuo concreto del momento. La obra *Decir sí*, de Griselda Gámbaro, es un ejemplo. Escrita en 1981, cuando la dictadura se encontraba en el apogeo de su poder, la dramaturga logra expresar con lacerante precisión la indignidad del sometimiento humillante, de la sumisión extrema y la obediencia servil, mostrando cómo la perversión del poder corrompe las relaciones interpersonales. En la

pieza, como en la realidad, no hay lugar para la igualdad, sino una sumisión obligada. No hay «pares», sino una insistente dominación de aquel que osenta el poder sobre aquel que debe sufrirlo.

Incluso en el teatro infantil el tratamiento de asuntos que hacen referencia a la sociedad, y sobre todo a la política, sufre un cambio de rumbo. Un ejemplo es *Asamblea general*, de Pilar Enciso, obra que se aleja de los cánones temáticos socialmente aceptados y que ofrece unas moralejas positivas y educativas para el crecimiento personal de los niños.

La presencia de esta voz *femenina* en las filas de la dramaturgia española ha traído como consecuencia la introducción de una nueva visión del mundo que cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos a los que el público estaba acostumbrado y ha favorecido, por tanto, una nueva mirada sobre el entorno social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR DE SERRA, J. (1940). *Flechín y Pelayín de Don Quijote y Sancho Panza*. Cádiz: Imp. Valverde.
- BARNES, D. (1997). *El bosque de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTRO, C. de (1934). *Teatro de mujeres: tres autoras españolas*. Madrid: Aguilar.
- ENCISO, P. (1981). *Asamblea general y dos piezas más: teatro para la infancia y la juventud. Asambrea xeral e duas pezas mais: teatro para os nenos e a modedade*. Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- GALÁN, E. (1990). «Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias». Entrevista con Paloma Pedrero. *Estreno XVI*, 11-13.
- GALINDO, C. (1990a). «Estreno de *Noches de amor efímero* en el Alfil». *ABC de Madrid*, 13 de noviembre, 98.
- (1990b). «Una comedia desencantada de María Manuela Reina». *ABC de Madrid*, 5 de septiembre, 81.
- GÁMBARO, G. (2003). *Decir sí. Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA GARZÓN, I. (1990a). «Paloma Pedrero pinta el amor tierno y cruel». *ABC de Madrid*, 16 de noviembre, 117.

- LEÓN, F. L. de (1980). *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1989a). «Crudo retrato de familia: *La cinta dorada* de María Manuela Reina». *ABC de Madrid*, 6 de Septiembre, 65.
- (1989b). «*Alta seducción*, o cómo el actor lleva en volandas a la autora, en el Reina Victoria». *ABC de Madrid*, 28 de septiembre, 95.
- (1990). «Los reflejos de *Reflejos con cenizas* y otras cosas, de María Manuela Reina». *ABC de Madrid*, 7 de septiembre, 94.
- O'CONNOR, P. (1990). «El cañón: barrera a la voz femenina». *Poder y Libertad* 13, 18-19.
- (1997). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos, 2.^a ed.^o.
- PEDRERO, P. (1991). *Noches de amor efímero*. Murcia: Universidad de Murcia.
- REINA, M. M. (1990a). *La cinta dorada*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- (1990b). *Alta seducción*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- (1990c). *Reflejos con cenizas*. Madrid: Ediciones Antonio Machado.
- ROMERA CASTILLO, J. (2010). «Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica». En *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), 338-357. Ciudad Real: Ñaque.
- REIZ, M. (2004). «El asociacionismo de mujeres en las artes escénicas. Una necesidad». *Primer Acto* 302, 58-61.
- RESINO, C. (1987). «Las dramaturgas se asocian». María Victoria Oliva. *El Público* 41, 10-21.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, S. (2005). *Aspectos semiológicos de la dramaturgia de Paloma Pedrero*. Madrid: UNED. <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/SoniaSanchez.pdf>
- SERRANO, V. (2004). «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión». *Arbor* CLXXVII, 699-700, 561-572.
- TEJERINA LOBO, I. (2005). *Una mirada crítica sobre la ideología de los textos teatrales para niños*. En <http://bib.cervantesvirtual.com//seccion/bibinfantil>.

TORO, A. de (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Madrid: Reichenberger.

Referencias en Internet

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro.

<http://hemeroteca.abc.es/>

[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Sonia Sanchez.pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Sonia_Sanchez.pdf)

