



HAL
open science

Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines

Emmanuelle Garnier

► **To cite this version:**

Emmanuelle Garnier. Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines. *Hispania* (Belgique), 10, 2007. hal-03685049

HAL Id: hal-03685049

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-03685049>

Submitted on 1 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Collection "Hispania"

- 10 -

Comité éditorial pour cet ouvrage :

Jean Alsina
Jacques Ballesté
Solange Hibbs-Lissorgues
Monique Martinez
Christine Pérès

Ouvrages parus dans la collection :

1. Corps en scènes
2. Les maux du corps
3. Le corps grotesque
4. Raconter le corps
5. Sexe(s) en scène(s)
6. Voir le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui
7. Rideau ou la fin au théâtre
8. Au commencement du récit
9. Transitions, transgressions dans l'iconographie contemporaine

Graphiste : Christine Cabirol

Tous droits de traduction, reproduction et présentation publique réservés pour toutes langues et tous pays. © Lansman (Editeur) et les auteurs.

D/2007/5438/603

ISBN : 978-2-87282-602-5

*Transgression et folie dans
les dramaturgies féminines
hispaniques contemporaines*

Emmanuelle GARNIER

españ@31

Centre de Recherche sur l'Espagne contemporaine

Irene Aragón González
Trinidad Barbero Reviejo
José Luis Castro
Marie-Françoise Déodat-Kessedjian
Wilfried Floeck
Ana García
Emmanuelle Garnier
María del Puerto Gómez Corredera
Francisco Gutiérrez Carbajo
Suzanne Hartwig
Monique Martinez Thomas
Gracia Morales
Isabelle Reck
José Romera Castillo
Agnès Surbezy

Théâtre hispanique contemporain

LANSMAN EDITEUR

SOMMAIRE

Emmanuelle Garnier : Avant-propos	5
La folie manifeste	
José Romera Castillo : A tantas y a locas... de amar (algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)	21
María del Puerto Gómez Corredera : Aliénation amoureuse et guérison par la folie dans <i>Locas de amor</i> de Paloma Pedrero	37
Ana García Martínez : La locura, la violencia y lo grotesco: feminidad distorsionada en <i>Atra bilis</i> , de Laila Ripoll	47
Emmanuelle Garnier e Itziar Pascual : Las voces del silencio en <i>Pared</i> de Itziar Pascual	69
Agnès Surbezy : Violence de genre, violence des genres ? <i>La trilogía cínica</i> de Marta Galán	83
La folie régressive	
Marie-Françoise Déodat-Kessedjian : Transgression et folie dans le théâtre de Manuela González-Haba	95
Wilfried Floeck : Entre locura y transgresión : el convento, lo imaginario y la brujería como espacios femeninos en el drama histórico español a finales del siglo xx	109
Trinidad Barbero Reviejo : La derelicción en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé	125
Monique Martinez Thomas : La squizohumanité dans l'œuvre de Gracia Morales	135
La folie transgressive	
Gracia Morales : De la enajenación a la furia : locura y trasgresión en los personajes femeninos de Griselda Gambaro	145
Francisco Gutiérrez Carbajo : Transgresión y subversión en Angélica Liddell (<i>Y si nada les puede conmovier/Y los peces salieron a combatir contra los hombres</i>)	159
Isabelle Reck : Teatros síquicos : “entre fantasma, delirio y muerte”, Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego	171
Irene Aragón González : La transgresión a través del humor en <i>Cabaret diabólico</i> , de Beth Escudé	185
Suzanne Hartwig : (Re)presentación de la locura : cartas y máscaras	199
José Luis Castro : De rostros y espejos en Paloma Pedrero	217



Avant-propos

Emmanuelle GARNIER

Le théâtre est une maison de fous où sont représentées toutes sortes d'histoires de fous. Folie douce, imagination, divagation, fantaisie, extravagance, aveuglement, violence, furie, démence, psychose... Par les trouées de la raison, l'écriture et le jeu dramatiques se faufilent, s'invitent, s'engouffrent parfois, pour explorer cette matière singulière, pour fouiller ce passager clandestin de la vie qu'est la folie. Au fil des siècles, la folie et la transgression sont tout à la fois matière à théâtre et matière du théâtre, un théâtre à jamais placé sous l'invocation d'un Dionysos délirant et d'une Vénus licenciée¹, deux divinités tutélaires tout aussi ambiguës et paradoxales que folles et transgressives...

Générée par la souffrance d'une situation tragique, la folie au théâtre traduit, à la période classique, la dimension douloureuse de la condition humaine. Par l'émotion esthétique qu'elle suscite, elle participe d'une poétisation de la réalité ; par les impressions qu'elle génère, elle agit comme dépassement des contradictions dialectiques et assume un rôle cathartique sacré. Avec l'avènement de la médecine psychiatrique, le théâtre pénètre l'activité psychique de l'être humain et devient métaphore de l'autre scène, celle où jouent l'âme et la pensée de l'individu interagissant avec son groupe social. La maladie mentale envahit alors les scènes, dépouillant la folie dramatique de son pouvoir révélateur. Est-ce à dire que la folie ordinaire a définitivement jeté la « folle du logis » – ce grain de folie créative – hors de la maison théâtre ?

Dans une période où, depuis quelque vingt ans, l'écriture des femmes s'impose sur les planches des théâtres hispaniques, quelle perception de la folie transparaît dans leurs œuvres ? Quelles en sont les représentations ? Existe-t-il une vision féminine de la folie ? Quels en sont les contours ? Prisonnières d'une culture entièrement tournée vers une représentation masculine de la société, de la folie et du théâtre, les écrivaines contemporaines peuvent-elles s'affranchir des modèles, rompre les moules et construire un discours qui leur soit propre ou sont-elles condamnées – tel Sisyphé – à la vaine déconstruction des archétypes ? Le spectacle théâtral est-il, pour elles, libération ponctuelle d'une représentation refoulée dans l'inconscient féminin, ou bien participe-t-il, au-delà de la catharsis dramatique, à un réel affranchissement social des femmes ? En d'autres termes, les dramaturges actuelles ont-elles un réel pouvoir de transgression du canon hérité ou leur acte d'écriture n'est-il qu'un leurre ?

Pour réfléchir et apporter des éléments de réponse à cet ensemble de questions, le groupe de recherche Roswita, aux côtés de l'équipe Españ@31 du laboratoire LLA (« Lettres, Langages et Arts », EA 803) de l'Université de Toulouse-Le Mirail, a généré une rencontre internationale de chercheurs et de dramaturges autour du thème central : « Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines ». Leurs analyses et leurs conclusions forment le présent ouvrage.

Ces travaux s'inscrivent dans un programme tripartite nommé « DRAMATURGÆ », qui réunit l'Université de Giessen (Allemagne), l'Université de Toulouse-Le Mirail (France) et l'Université d'Enseignement à Distance de Madrid (Espagne), dont l'objet est de développer une vaste réflexion sur les écritures dramatiques féminines hispaniques de la deuxième moitié du XX^e siècle et de ce début de XXI^e siècle.

Avant les rencontres de Toulouse, un premier colloque, autour des notions de temps et d'espace dans les dramaturgies féminines de la seconde moitié du XX^e siècle, s'est tenu à Madrid en juin 2004, dans le cadre du XIV^e Séminaire international du « Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías »². Une troisième manifestation doit avoir lieu en septembre 2007 à Giessen afin d'étudier la relation que tissent les dramaturgies féminines entre passé et présent ; elle s'intéressera particulièrement aux drames historiques et mythologiques écrits par des femmes³. Par ce triple éclairage (temps et espace / transgression et folie / passé et présent), les équipes de recherche tentent d'approcher, librement et en dehors de tout carcan idéologique, la notion, toujours controversée, de l'écriture féminine et son rapport à la post-modernité finissante.

La rencontre organisée les 6 et 7 avril 2006 à Toulouse⁴ s'est donc donnée pour objectif d'explorer l'écriture des femmes dramaturges actuelles, afin d'en définir les rapports – féconds, violents, tendres, salutaires... – avec la transgression et la folie, dans toute la gamme de leurs déclinaisons, depuis la folie amoureuse, transgressive et sublime, génératrice de sensibilité et de beauté, jusqu'à la violence de genre et ses corollaires que sont le silence et la souffrance des femmes, en passant par un questionnement insistant sur la construction et le rôle quasi messianique – pour la cause féministe – du personnage féminin et sur la valeur politique d'une écriture de la délivrance dans l'espace clos de la représentation théâtrale.

La folie manifeste

Nombreuses sont, en effet, les manifestations de la folie dans le choix de la matière dramatique qu'effectuent les auteures. Cette folie manifeste – qui compose la première partie de ces Actes – aurait pu prendre le caractère léger du grain de folie, si les textes des femmes dramaturges célébraient lubies, caprices et tocades, s'ils revendiquaient, sous quelque forme que ce soit, la fantaisie, la créativité et l'imagination. Or, dans leur production dramatique récente, rares

sont les cas où s'opère une telle célébration : le lecteur-spectateur assiste davantage à des situations graves, tragiques même.

Comme dans le jeu – innocent et cruel – de la marguerite dont on arrache les pétales (« je t'aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout »), les personnages exaltés par une relation amoureuse/affective peuvent subir une instabilité qui les plonge dans un déséquilibre psychique prononcé. L'amour fou, ardent, passionné, tourne alors le dos à la beauté du « don absolu d'être à un autre »⁵ et s'oriente vers la terrible aliénation mentale. C'est le cas, notamment, du personnage historique de Jeanne de Castille, dite « Jeanne la folle », dont José Romera Castillo propose ici une présentation extrêmement nourrie en tant que personnage de théâtre. La légende de cette reine d'Espagne, dramatisée notamment par Concha Romero dans *Juegos de reinas o razón de estado* (1988), permet à l'auteure de mettre en scène le conflit de deux femmes (mère et fille) dont les blessures d'amour se résolvent de façon diamétralement opposée : « una de ellas se aferra al poder como salida y la otra al ardor pasional ». D'une manière générale, José Romera Castillo souligne que les femmes dramaturges contemporaines se sont avant tout intéressées à cette figure légendaire parce qu'elle leur permettait de « poner de relieve la dramática y trágica vida de una mujer, en lugar del personaje histórico y político y el contexto en el que vivió (aunque éste no se pueda desligar de su conflicto personal) ».

Pour les dramaturges hispaniques contemporaines, le sentiment amoureux frustré serait donc matière à théâtre parce qu'il rend fou – ou plutôt folle – et génère par conséquent des situations à haute teneur dramaturgique. Le conflit intérieur y étant central, il alimenterait ces éléments que sont « compréhension intuitive, attirance et complicité » dont Isabelle Smadja dit qu'ils définissent la relation étroite qu'entretiennent, intrinsèquement, le théâtre et la folie⁶.

Toutefois, ce choix des situations affectives où tout « marche de travers », permet également une exploitation dramatique différente, où tout peut « marcher à travers » : la folie devenant alors une modalité de « transgression » (du latin *trans*, à travers / au-delà, et *gradi*, marcher) d'un ordre établi. Tel est le cas de la pièce de Paloma Pedrero, explicitement intitulée *Locas de amar*, et que M^a del Puerto Gómez a choisi pour démontrer les effets salutaires d'une sublimation de la tragédie amoureuse. Dans la lignée des dramaturges féministes militantes – on pense, par exemple, dans un registre beaucoup plus tragique, à *Siempre busqué el amor* de Lidia Falcón –, la pièce de Paloma Pedrero, met en scène un personnage de femme dont la douleur d'être délaissé permet de découvrir la valeur cathartique de la souffrance. Ainsi, selon la chercheuse, « l'identité qu'elle avait crue sienne, mais qu'une éducation machiste et manichéenne lui avait fait adopter vole en éclats et la laisse seule face au vide », générant ainsi une crise identitaire qui l'amène non seulement à dépasser sa douleur, mais également à s'affranchir de sa propre aliénation. « La résolution du conflit intérieur conduit donc, selon les points de vue, à la guérison ou à une troisième forme de folie, conçue comme la transgression de la norme ».

Dans la production des dramaturges contemporaines, la transgression ne concerne pas toujours la frontière hommes-femmes, dans les rapports que ceux-ci entretiennent avec la folie d'amour. Ana García Martínez s'attache, en effet, à démontrer, en s'appuyant essentiellement sur les théories de la recherche de genre, qu'une auteure comme Laila Ripoll rompt délibérément les conventions génériques en faisant porter un masque difforme à la féminité, un masque fait de plusieurs types de folies et de violences. Dans *Atra bilis*, une pièce composée exclusivement de personnages féminins (trois sœurs et leur domestique), le public est confronté au débordement d'un spectacle de « théâtre-réalité » (comme on parle de « télé-réalité »), dans lequel sont versés, avec toute l'obscénité que cela induit, tous les affects des personnages, avec ce que Michel Maffessoli nomme un « familiarisme exacerbé »⁷. La chercheuse démontre minutieusement par quels moyens la dramaturge met en œuvre un processus de divergence esthétique – où le grotesque occupe une place centrale – vis-à-vis du concept traditionnel de féminité, et conclut que ce dynamitage de la dichotomie masculin agresseur / féminin victime « [pone], así, al descubierto una cara negativa, fea y aborrecible de lo femenino que dice más sobre los abismos generales del ser humano que sobre cualquier especificidad de género ».

Si la frontière des genres est parfois transgressée, elle demeure toutefois très prégnante dans un grand nombre d'œuvres dramatiques qui mettent en scène la folie furieuse et les violences qui en découlent. Le sentiment amoureux peut dégénérer, en effet, vers une dépendance affective et prendre un tour sordide : celui que répercute quotidiennement – au risque de la banalisation – la presse espagnole à travers la couverture médiatique de ce qu'elle nomme les « drames de la vie conjugale ». Comme le montre Emmanuelle Garnier, dans un travail à deux mains qu'elle partage avec l'auteure elle-même, englués dans la dépendance affective, mais aussi psychique, morale et sociale, les personnages de femme construits par Itziar Pascual dans *Pared* disent le difficile chemin de la reconquête historique d'une parole et d'une action propres. Isolées dans leur espace intérieur, les deux femmes en scène semblent être condamnées à se cogner violemment au mur social du silence et à ne pouvoir faire entendre leurs « voix du silence » que dans l'espace privilégié du théâtre. Subtilement, Itziar Pascual déplace la dialectique tragique – toute schopenhauerienne – d'une volonté luttant contre elle-même⁸ de la sphère de la fiction dramatique à celle de la réalité sociale du théâtre. La dernière (non-)phrase du texte dialogué, très symptomatique (« Lo que yo le quiero decir es que... »), amène, en effet, la dramaturge à rompre le quatrième mur : « Creo que los espectadores, sentados al otro lado de la (cuarta) pared, tienen una tarea importante en la resolución de la historia ». Une résolution de l'histoire qui peut devenir, dans la vision militante et engagée de la dramaturge, résolution de l'Histoire.

Comme chez Itziar Pascual, mais d'une manière radicalement différente, la frontière générique qui sépare, dans la société actuelle, le féminin-victime du

masculin-bourreau est au centre des deux pièces de la *Trilogía cínica* (*Lola* et *Machos*) de Marta Galán analysées par Agnès Surbezy. La frontière bousculée dans ces œuvres est plutôt celle qui sépare la folie de la lucidité. Dans son étude, la chercheuse se propose d'analyser la présence des « avatars postmodernes de la folie et les formes qu'ils revêtent ». Elle présente ainsi des personnages *borderline*, à la recherche tragique d'une identité personnelle dans un monde « squizosphérique » (selon le concept proposé par Raphaël Josset) caractérisé par une culture de l'immanence et un changement profond du statut du sujet : « qui, précisément, n'est plus un sujet mais un individu défini moins par son inscription dans un tout social que par son identité propre, polynucléaire, rejetant de manière toujours plus catégorique, toute tentative de modélisation ». Si pour Michel Maffessoli, « le lieu fait lien »⁹, pour ces fous à lier que sont les personnages de *Lola* et de *Machos*, c'est bien la folie elle-même qui fait lien. Loin d'illustrer le comportement social d'une « masse composée d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien », selon la vision fustigée par Jean-François Lyotard dans sa *Condition postmoderne*¹⁰, ils créent au contraire du « lien social » par l'archi-violence de leurs comportements et de leurs discours. Violence, morbidité, instabilité, cynisme : les pathologies – souvent psychiatriques – mises en scène par Marta Galán font écho à une écriture dramatique très transgressive, dans laquelle sont furieusement remises en cause les frontières génériques, culturelles et linguistiques.

La folie régressive

La matière dramatique des écrivaines contemporaines s'intéresse également à la folie dans une dimension qui semble parfois davantage « régressive » (caractéristique des difficultés éprouvées à résoudre certains conflits psychiques) que transgressive. Ainsi, dans la folie du monde et la folie du moi, les stratégies de repli – collectives ou individuelles – peuvent apporter une solution à de nombreuses situations complexes et douloureuses. La deuxième partie de ces Actes s'attache donc à définir ces cas – très différents – de régression observée avant tout au niveau fictionnel, mais qui s'étend aussi à l'écriture dramaturgique elle-même.

Bien que les chercheurs invités n'aient pas choisi de privilégier cet axe dans leurs communications, les personnages de vagabonds, repliés sur eux-mêmes et organisant discrètement leur vie de marginaux dans une société excluante, occupent une place relativement centrale dans la production des femmes dramaturges. Leur errance prend une valeur paradigmatique dans un théâtre qui, de multiples façons, traduit le malaise profond d'une société boiteuse. Et lorsqu'ils ne sont pas incarnés par des clochards au ban de la société, les personnages des dramaturges femmes sont des « petites gens » qui souffrent d'injustice, de solitude et de silence.

Parfois, mais plus rarement, les personnages de la dramaturgie hispanique féminine sont des représentants de l'autorité, comme dans le théâtre de Manuela

González-Haba, abordé par Marie-Françoise Déodat-Kessedjian. À travers l'étude de cinq de ses œuvres, la chercheuse montre comment, dans ce théâtre métaphysique qui tourne radicalement le dos à la vraisemblance, la figure du tyran arbore le masque de la folie et celle « des gens » parvient difficilement à concevoir une possibilité de transgression – pourtant vitale – des lois absolument insensées imposées par la puissance tyrannique. Dans cette vaste métaphore de la folie du pouvoir, la dramaturge invite, au fur et à mesure de sa production, à une tentative timide de transgression des règles insensées. Le contexte du Franquisme dans lequel écrit l'auteure explique en grande partie le choix de cette écriture de la retenue, dans laquelle le positionnement idéologique se cache derrière le non-dit, la voie/voix indirecte, pour dénoncer toute humanité monstrueuse qui se condamne elle-même : « En exagérant, en forçant le ton, en pratiquant l'humour (souvent noir) – qui permet un regard distancié du récepteur de l'œuvre – notre dramaturge, avec ses farces tragiques, met en pièces les arguties de tout type de pouvoir, qu'il soit politique ou religieux ou de quelque autre domaine, qui mène à la folie, tant de ceux qui commandent que de ceux qui se soumettent, où l'individu a du mal à vivre debout ».

Dans le même ordre d'esprit, Wilfried Floeck analyse les espaces refuges du féminin dans le théâtre historique des dramaturges de la première génération de la démocratie espagnole, et plus particulièrement celui qui s'inscrit dans le contexte de la Contre-réforme et de ses rigueurs notoires. Là encore, les espaces de liberté féminine, conquis à l'encontre d'un pouvoir patriarcal dominant, sont moins le fruit de véritables transgressions que de régressions – en ce sens qu'ils constituent essentiellement des positions de repli ne permettant pas toujours d'apaiser les conflits psychiques que vivent les femmes –, voire de « digressions » (du latin *dis*, qui indique la séparation / l'écartement, et *gradi*, marcher). De fait, dans les trois œuvres commentées par le chercheur, pour entreprendre ce cheminement parallèle, les femmes protagonistes s'extraient volontairement de la vie « normale », que celle-ci soit sociale (comme dans *Un olor a ambar* de Concha Romero ou dans *Humo de Beleño* de Maribel Lázaro) ou psychique (comme dans *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* de Carmen Resino). Dans la pièce de Concha Romero, le choix du couvent comme refuge permet à des religieuses – dans un contexte nettement tourné vers la soumission – d'opposer une résistance au pouvoir masculin de l'institution ecclésiastique. De la même manière, le chercheur montre comment, chez Maribel Lázaro, embrasser la « carrière » de sorcière permet aux protagonistes de vivre « en una marginación social completa, desconfiadas y temidas por una población rural supersticiosa », ce qui les met – temporairement – à l'abri de la soumission aux valeurs patriarcales. Enfin, dans le drame psychologique de Carmen Resino, l'espace du fantasme permet à la protagoniste – la reine anglaise Elisabeth Tudor, amoureuse, dans la fiction dramatique, de son ennemi juré, le roi d'Espagne Philippe II – de gérer librement son conflit dialectique entre un désir privé et une obligation

publique. Toutes ces pièces sont le lieu d'une révision de l'histoire au prisme d'un féminisme militant, qui fait écrire à Wilfried Floeck : « Varias obras se sitúan también en un pasado mitológico o histórico, sea para hallar en una configuración revisionista de papeles femeninos tradicionales una nueva posición propia, sea para denunciar directamente o a través de un sutil subtexto subversivo la secular opresión de la mujer por parte de una sociedad patriarcal, o sea para ilustrar los raros ejemplos de autonomía femenina o de rebelión contra un sistema normativo desfavorable a la mujer que podrían dar apoyo a la mujer actual en su propia lucha de emancipación ».

La « folie régressive » apparaît non seulement dans les espaces de la fiction, comme dans ces pièces de femmes des années 80, mais également dans les caractéristiques esthétiques de l'écriture dramatique elle-même, comme chez Lluïsa Cunillé. Partant de l'analyse fondatrice de José Sanchis Sinisterra, qui définit chez la dramaturge une « poétique de la soustraction »¹¹, Trinidad Barbero Reviejo postule, dans l'œuvre de l'auteure catalane, une « dramaturgie de la déréluction ». Au fil de son analyse d'une dizaine de pièces de Lluïsa Cunillé (dont *Vacantes*, *Passatge Gutenberg*, *Accident*, *Libración*, etc.), la chercheuse montre que les personnages, englués dans le silence de leur solitude, niés jusque dans leur propre nature de personnages dramatiques, sont abandonnés à eux-mêmes, sans aucune espérance spirituelle : « En esta perspectiva tenemos, por tanto en la dramaturgia de la derelucción unos entes, sujetos escindidos, carentes de unidad, navíos escorados que difícilmente encontrarán el refugio adecuado de su auténtica identidad ». L'abandon et la solitude de l'incommunication se manifestent avant toute chose dans une écriture dramatique déstructurée, où non seulement le statut du personnage est constamment précaire, mais également celui des dialogues eux-mêmes, tout comme celui du langage. L'ellipse, le collage, le fragmentaire, l'allusif, la régression linguistique contribuent à signifier la désocialisation dans l'univers fictionnel : l'imagination du spectateur, comme devant un puzzle incomplet dont toutes les pièces seraient blanches, se voit alors condamnée à l'impuissance et son esprit réduit à un questionnement fondamental sur le sens de cette désocialisation dans son propre univers, bien réel.

De son côté, Monique Martinez Thomas montre que, dans la production de l'écrivaine Gracia Morales (et en particulier dans *Vistas a la luna*, *Un horizonte amarillo en los ojos* et *Un lugar estratégico*), la société en souffrance trouve un apaisement dans la seule échappatoire possible : le délire utopique. À l'instar du couvent ou de l'espace du fantasme soulignés par Wilfried Floeck comme des lieux de refuge pour un féminin opprimé, l'utopie participe de cette folie régressive qu'est la fuite – une fuite non plus tangentielle ici, mais prospective. S'appuyant sur les travaux récents des sociologues du Gretech¹² et sur le concept de « squizohumanité » qu'ils développent (du grec *skhizein*, fendre), la chercheuse entend la folie clinique des personnages des pièces de Gracia Morales comme le reflet d'une humanité brisée à force de violence et d'absurdité et qui

échoue dans ses efforts pour maintenir son unité. Ce dysfonctionnement social génère des troubles du comportement chez les individus, lesquels entreprennent alors de transgresser, de diverses manières, les codes officiels. Leur paranoïa obsessionnelle, leur violence sont autant de symptômes de cette véritable maladie qu'est la squizohumanité et leurs désordres psychiques se transforment en symptômes somatiques occupant une place importante dans les dialogues. Face à cette souffrance, la médication prescrite par la dramaturge est le rêve. Un rêve double puisqu'il est à la fois l'utopie sociale des personnages, qui construisent mentalement une société meilleure dans laquelle se réfugier pour apaiser leur souffrance, et l'utopie artistique proposée implicitement par la dramaturge. En effet, jetant un pont entre la scène et la salle (celui de la dernière scène de *Un lugar estratégico*), le théâtre de Gracia Morales, par sa nature même, peut devenir « l'outil d'une possible homogénéisation de l'individu brisé, un lieu qui peut réunir ce qui est divisé », quand bien même cette volonté de restaurer une unité serait, à son tour, « une folie authentique ».

Dans la dramaturgie de l'écrivaine argentine Griselda Gambaro, analysée par Gracia Morales, la folie fait office d'espace refuge face à une souffrance d'une nature toute différente de celle des œuvres commentées par Monique Martinez puisqu'elle est générée par la torture psychologique exercée sur les femmes par les régimes politiques dictatoriaux. La chercheuse expose comment la relation victime/bourreau évolue progressivement dans la trajectoire d'écriture de la dramaturge, et comment les personnages féminins passent d'une aliénation tutélaire à une furie séditeuse. Dans les années soixante, en effet, la folie est utilisée comme mécanisme pour s'extraire d'une réalité insoutenable à force de perversions ambiguës. Dans la décennie suivante, la conscience des personnages de femmes victimes se réveille. La protagoniste de *Puesta en claro*, continue de s'extraire de sa difficile réalité en feignant une cécité, mais elle finit toutefois par empoisonner ses violeurs, dans un acte que la chercheuse qualifie de « venganza silenciosa, como si se hubiera llevado a cabo ingenuamente, todavía sin furia ni palabras que testimonien el derecho a la libertad ». Enfin, dans la production de la fin du XX^e siècle, la furie des opprimées se libère à mesure que les actions vengeresses s'accompagnent d'une parole retrouvée. C'est à grands cris que les femmes transgressent désormais leur aliénation et leur mutisme, et conquièrent une position héroïque pour devenir des « Antigones furieuses ». Dès lors que les personnages réclament la justice avec patience, obstination et solidarité, ils entrent dans une phase de conscience du futur et peuvent participer à l'élaboration politique de leur vie. En ce sens, « los textos de Gambaro no son sólo interesantes, sorprendentes o estéticos : son necesarios, cumplen una función ética ».

La folie transgressive

Ce rôle éthique du théâtre de Gambaro est également celui que définit Francisco Gutiérrez Carbajo dans l'étude qu'il livre ici de deux textes majeurs de

Angélica Liddell : *Y si nada les puede conmover* (écrit théorique) et *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (œuvre théâtrale). Pour la dramaturge, en effet, il ne s'agit nullement, par son acte d'écriture, de mettre en scène des comportements psychologiques déviants, mais de transformer l'art – en l'occurrence le théâtre – en un mécanisme de défense et de résistance créatrice face aux conventions sociales, aux injustices et à la douleur. Au-delà de la transgression même, le chercheur affirme le caractère et les effets subversifs de l'écriture de Angélica Liddell. Le langage, la syntaxe, la structure dramatique, le traitement du thème lui-même, tout est subverti dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Pour y fustiger le racisme contre les immigrés africains arrivant en Espagne par la mer dans des conditions sordides, et asseoir d'une main de fer une position éthique inflexible, cette dramaturge construit une poétique qui s'inscrit résolument dans la veine néo-expressionniste de la production théâtrale actuelle. Son sens du tragique, la violence intentionnelle de ce texte – et de nombreux autres – traduisent sa volonté outrancière de manifester sa rage contre les fléaux de la société et en particulier, ici, le racisme. Pour le chercheur, la pièce étudiée « es un grito de rabia y de protesta, un mecanismo neurológico anticipatorio, es decir, la presentación de un fenómeno como aviso para intentar detener una catástrofe mayor ». La dramaturge construirait donc une position éthique au mépris de la morale elle-même, constamment transgressée dans la pièce. Mais ce paradoxe n'est qu'apparent. Francisco Carbajo Gutiérrez, suivant en cela la position d'une Marguerite Duras affirmant que « la véritable littérature féminine est violente et directe »¹³, conclut : « La obra de Angélica Liddell no defiende el caos frente a lo establecido sino que más bien se enfrenta al caos que se disfrazaba de orden, de un orden que a través de la saturación de mensajes de la denominada "sociedad red" nos impone cada día nuevas coerciones, configuraciones y normativizaciones ».

Une même violence transgressive parcourt la pièce de Angélica Liddell *El matrimonio Plavakis*, que Isabelle Reck a choisi de rapprocher de *Selección natural* de Pilar Campos Gallego pour une étude des perversions sexuelles menée sous l'angle de la psychanalyse. Ces deux œuvres présentent, en effet, des similitudes puisque les intrigues respectives se déroulent dans un univers psychique et pathologique touchant très directement à la sexualité, à ses transgressions et ses dérèglements. Dans un monde de la « post-hyper-modernité fin de siècle », naît une dramaturgie des théâtres psychiques par laquelle le spectateur n'est plus invité à entrer dans le jeu de la catharsis, mais à rester silencieusement assis dans son fauteuil pour opérer une série de transferts. Dans les deux pièces analysées, la chercheuse s'appuie sur la thèse du psychanalyste Joyce McDougall pour comprendre le mode de fonctionnement des perversions sexuelles mises en scène, en les comparant avec la névrose et la psychose. Ainsi, dans ces « théâtres du Je », pourront être représentés tout à la fois les conflits psychiques de la névrose, qui conduisent vers le rêve et la fantaisie, et les effets de la psychose, qui sont à

l'origine d'une perte de contact avec la réalité et mènent donc à la création de néo-réalités et de mini-délires. Chez Angélica Liddell, cette double scène (rêve et délire) s'incarne dans le triangle du complexe d'Œdipe, dont le symptôme est l'échec de la perpétuation, puisque le personnage finit par avorter. Dans le texte de Pilar Campos Gallego, la structure dramatique géminée laisse supposer que se joue deux fois la même scène, une fois dans le rêve, une autre dans le délire. Pour analyser cette œuvre *a priori* surprenante, Isabelle Reck a recours à la sémiologie : elle envisage la pièce elle-même comme l'entité d'un signe, la première partie comme le signifiant (la manifestation matérielle du signe) et la seconde partie comme le signifié, c'est-à-dire le contenu de la névrose exposée antérieurement. Quelle que soit la modalité dramatique retenue, le point central des deux œuvres analysées est bel et bien la mort et avec elle, les façons de résister à l'angoisse qu'elle génère.

Si Irene Aragón González reconnaît, pour sa part, que le théâtre fut, et continue d'être, pour les femmes un instrument de transgression sociale, elle se demande toutefois – en basant son questionnement sur le féminisme de la différence – si les femmes dramaturges ont réellement réussi à s'affranchir, c'est-à-dire à transgresser, les canons du discours patriarcal. Dans son analyse de la pièce de Beth Escudé *Cabaret diabólico*, dans laquelle s'opère la réhabilitation de six personnages de femmes historiquement « coupables », la chercheuse transgresse habilement ce mythe même de la transgression par le théâtre. *A priori*, le choix du cabaret – lieu traditionnel de critique sociale et politique – annonce clairement le propos de la dramaturge de faire passer les femmes d'objets de manipulation historique en sujets de leur propre histoire. De fait, chacune d'elles (Ève, la Troyenne Hélène, la dramaturge Roswita, la Cathare Grazida de Montailou, la comtesse Elisabeth Bathory et la photographe Leni Riefenstahl) prend la parole pour corriger son histoire. En ce sens, Beth Escudé redonne vigueur au mythe féministe de Tacita-Muta et de la parole libérée. Cependant, la chercheuse questionne la légitimité de cette reconstruction des histoires « vraies », qui souffre, selon elle, d'un parti pris comparable à celui qui a fixé les versions historiques patriarcales. Pour elle, la véritable transgression chez Beth Escudé se situe dans le mode humoristique choisi pour cette nouvelle manipulation de l'histoire. L'humour, qui est subversion du réel et de ce fait traditionnellement associé à l'écriture masculine (liée au pouvoir), est jugé incompatible avec l'écriture féminine. De fait, s'il existe un humour dans le théâtre des femmes, il est souvent non subversif et renforce en cela les clichés de la vision masculine. Irene Aragón montre comment Beth Escudé n'échappe pas complètement à ce travers et comment, toutefois, côtoyant cette veine traditionnelle, un autre humour, plus subversif, s'impose tout de même dans son écriture.

Alors que Irene Aragón pose la question de la nature des limites transgressées, Suzanne Hartwig, de son côté, cherche à définir l'endroit précis où se positionne la frontière – plus ou moins visible – entre les fous et les non fous dans l'espace

théâtral. Analysant quatre modes de représentation de la folie dans des pièces d'auteurs différentes, elle s'intéresse à dessiner cette ligne fictive pouvant se situer sur scène ou entre la scène et le public. Dans *Los restos de la noche*, de Yolanda Pallín, le spectateur, tout comme certains personnages lucides, assistent à la dégradation psychique de la protagoniste : la frontière apparaît donc sur scène. Dans *Rodeo*, de Lluïsa Cunillé, c'est l'ensemble des personnages qui semblent être autistes pour le spectateur, ce qui superpose la délimitation folie/raison à la délimitation scène/salle. Chez Raúl Hernández Garrido, dans *Los engranajes*, c'est un brouillage des frontières qui s'impose, puisque le protagoniste « clairvoyant » (il est enquêteur) entre finalement dans la folie des personnages fous, jetant le doute dans l'esprit des spectateurs. Enfin, dans les pièces et les mises en scène de Angélica Liddell, la célébration du mal abolit *a priori* toute limite entre personnages cruels, victimes et bourreaux, et embarque le spectateur dans une vision que la chercheuse qualifie de « cosmique ». Ce dynamitage des limites n'est pourtant pas total : dans *Once upon a time in West Asphixia*, un jeu de masques dans la cadre d'un asile d'aliénées repose fortement la question de la nature de la frontière entre folie et raison, entre les fous arborant le masque de la folie et ceux qui possèdent le visage de la folie. De là que « el espectador, al percibir la frontera, se ve a sí mismo como el punto ciego de la percepción, por lo cual dispone de la posibilidad de cuestionar su propio código. » De toute évidence, dans le théâtre abordé ici par la chercheuse, le choix des dramaturges ne se porte pas sur la représentation d'une folie entendue comme imagination créatrice, sagesse profonde ou voyage au-dedans. Face à la thèse d'une folie « purgative » du corps et de l'âme, défendue par Ronald D. Laing, Suzanne Hartwig répond que seul le traitement esthétique qu'en font Hernández Garrido et Liddell permet au spectateur d'entreprendre ce voyage intérieur. Mais, dans ce cas, « el espectáculo le arrebató al espectador cualquier posición evasiva; si el espectador confirma para sí mismo: soy cuerdo, la escena le contesta: yo tampoco ».

Pour clôturer ce vaste panorama des folies et transgressions, José Luis Castro s'intéresse, lui aussi, aux visages, non plus par le biais du masque proprement dit, mais par celui de leur image réfléchi dans le miroir. Le chercheur voit dans la société post-moderne, et la crise des sujets qu'elle implique, une manne pour nourrir le théâtre. Observant la grande présence de miroirs dans la production dramatique contemporaine, il a l'intuition qu'entre l'image vraie et celle réfléchi par le miroir s'engage un dialogue paradigmatique entre l'être, le paraître et le vouloir être ; entre le réel, le virtuel et la recreation. Le choix du miroir apparaît alors comme une modalité dramaturgique relevant de la mise en abyme dans laquelle est entraîné le spectateur. À travers deux pièces de Paloma Pedredo, et s'appuyant sur une étude des miroirs depuis Sartre et Genet jusqu'au théâtre actuel, il expose comment, à travers le miroir, des personnages psychologiquement ou socialement marginaux affrontent leur propre identité. Dans *La llamada de*

Lauren, les deux personnages d'un couple mènent une douloureuse quête relative à l'identité sexuelle. Le mari choisit finalement de transcender le miroir devant lequel il jouait à paraître une femme et d'assumer une identité jusqu'alors occultée. Dans *El color de agosto*, une « lutte chromatique » s'instaure entre deux femmes artistes qui se créent mutuellement devant un miroir, et permet de dévoiler toute la réalité d'une cruauté préexistante qui se révélera au finale. Ainsi, « Gracias a la imagen que en él se proyecta, se intensifican los aspectos metateatrales con un recurso distanciador sobre ciertos prejuicios sociales que conviene superar. [...] Para que esto ocurra, la autora se coloca al otro lado del espejo, concediéndole al personaje marginado unas condiciones de excepcionalidad, donde gracias al rito y al disfraz, consigue sacar a la luz algún tormento que le ha encerrado en algún tipo de locura, desde el instante en que no ha sabido enfrentarse a su propia imagen ».

Ainsi s'achève le tour d'horizon proposé par les acteurs du colloque. Il aura permis de déplacer les frontières de la connaissance du théâtre des femmes actuelles en permettant désormais une vision, sinon complète, du moins globale d'un large éventail des manifestations de la transgression et de la folie dans la dramaturgie des écrivaines de théâtre.

Il resterait, sans doute, à mener une étude sur l'autre moitié de la dramaturgie, celle des hommes, dans ses rapports avec la transgression et la folie, de sorte que puisse émerger une vision complète, cette fois, du traitement générique de ces éléments dans le théâtre hispanique contemporain.

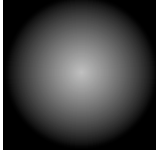
Notes

- 1 Invention du diable pour l'apologiste chrétien Tertullien, « le théâtre n'est pas seulement consacré à la déesse de l'amour, il l'est encore au dieu du vin. Car ces deux démons du libertinage et de l'ivrognerie sont aussi étroitement unis, qu'ils semblent avoir conjuré ensemble contre la vertu : ainsi le palais de Vénus est aussi l'hôtel de Bacchus », cité par Marie-Claude Hubert, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 21.
- 2 Cette rencontre a été organisée par le groupe de recherche dirigé par le Professeur José Romera Castillo, en étroite collaboration avec le Professeur Francisco Gutiérrez Carbajo et Irene Aragón, alors doctorante. Elle a donné lieu à une publication des actes : José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, XIV seminario internacional de la Uned, 28-30 juin 2004, Madrid, Visor, 2005.
- 3 Ce colloque est conçu et organisé le Professeur Wilfried Floeck et ses deux collaborateurs Herbert Fritz et Ana García Martínez.

- 4 Outre la présentation de quinze communications et les débats nourris qui se sont ensuivis, une table ronde a réuni les dramaturges Itziar PASCUAL, Gracia MORALES, Pilar CAMPOS GALLEGO et Marta GALÁN autour du thème : *L'écriture contemporaine des femmes dramaturges transgresse-t-elle le canon masculin ?* L'échange était ponctué de lectures dramatiques d'extraits tirés des œuvres des artistes présentes et réalisées par la troupe toulousaine des Anachroniques (Anna Pouget, Leila El Attabi, avec – et sous la direction de – Matthieu Pouget). Parallèlement à ces rencontres, le Théâtre National de Toulouse, en partenariat avec le festival MIRA 2006, donnait *Machos* et *Lola*, deux pièces de Marta Galán (analysées par Agnès Surbezy dans le colloque). Enfin, j'aimerais adresser un grand merci à Fabrice Corrons, doctorant du groupe de recherche LLA/españ@31, pour son implication sans faille dans l'organisation de ce colloque, et dont l'efficacité n'a d'égale que son obligeance.
- 5 André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 120 (*Folio*, 723).
- 6 Isabelle Smadja, *La folie au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 205.
- 7 Michel Maffessoli, *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*, Paris, Éditions du Félin / Institut du monde arabe, 2003, p. 115.
- 8 Pour Schopenhauer, en effet : « la volonté, qui, envisagée seulement en elle-même, est incapable de rien connaître, n'étant qu'une poussée aveugle et irrépessible [accède] grâce à l'intervention secondaire du monde de la représentation, développée pour la servir, à la connaissance de son propre vouloir », cité par Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, Paris, Circé, 2003, p. 41.
- 9 Voir la thèse développée par le philosophe-sociologue dans son essai *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien, op. cit.*
- 10 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 31.
- 11 José Sanchis Sinisterra, "Una poètica de la sostracció", Prólogo a *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996.
- 12 Le Groupe de Recherche et d'Étude sur la TECHNOlogie et le quotidien a été créé en 1994 par le sociologue André Lemos. Il se donne pour objet l'étude des appropriations sociales de la technique, et notamment des techniques de communications et d'images, et travaille plus particulièrement sur les implications des formes de communication sur la nature du lien social. Ses travaux sont consultables sur le site <http://www.ceaq-sorbonne.org>.
- 13 Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980, p. 174.



La folie manifeste



A tantas y a locas... de amar (Algunos ejemplos en la dramaturgia femenina actual)¹

José ROMERA CASTILLO
Universidad Nacional de Educación a Distancia (España)

1. Exordio (primera escena)

Ante todo –como tarjeta de presentación para quienes todavía no nos conocen– diré que en este coloquio participa una delegación del Centro de Investigación de Semiótica, Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid (cuyas actividades pueden verse en nuestra página electrónica <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>), que dirijo, compuesta por el Vicedirector (el catedrático Francisco Gutiérrez Carbajo), una de nuestras jóvenes y diligentes investigadoras (Irene Aragón González) y yo mismo. Quienes ya nos conocen saben que en el Centro de Investigación el estudio del teatro ocupa una buena parcela de nuestro radio de acción a través de la realización anual de un Seminario Internacional –de los dieciséis, celebrados hasta el momento, siete se han centrado en el estudio de lo teatral (textos y representaciones)²–, la publicación de textos teatrales³ y de la revista *Signa*⁴, además de las numerosas tesis de doctorado y Memorias o Trabajos de Investigación que reconstruyen la vida escénica tanto en España como la presencia del teatro español en Europa (Italia, Francia) y América (México), de la que no sabíamos mucho⁵.

Añadiré a continuación que me cabe –nos cabe– la satisfacción de participar en este encuentro teatral, generado en esta Universidad de Toulouse-Le Mirail durante mi estancia de año sabático en el curso académico 2002-2003. Mi propuesta de realizar un proyecto conjunto, de ámbito europeo, gozó de una entusiasta acogida por parte de este encomiable grupo de investigación muy bien acordado, bajo la batuta de Monique Martínez, que ahora nos acoge, y que tanto –y tan bien– han hecho por el estudio, la traducción y, sobre todo, las puestas en escena del teatro actual en lengua española. Posteriormente, se unió al proyecto el grupo de investigación teatral de la universidad alemana de Giessen, capitaneado por el profesor Wilfried Floeck. El tema fijado para esta iniciativa europea fue el estudio del teatro actual, escrito en español y por mujeres.

Dicho y hecho. O mejor, dicho y a trabajar... El programa tripartito *Dramaturgæ*, iniciaba su andadura. El primer paso lo dimos nosotros al organizar nuestro decimocuarto Seminario Internacional, que celebramos en Madrid (en la

UNED), del 27 al 30 de junio de 2004, sobre dos aspectos monográficos de la construcción dramática femenina (lo espacial y lo temporal), como puede verse en las 604 páginas de las correspondientes Actas, publicadas por José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*⁶. El segundo, lo damos ahora en este coloquio, sobre *Transgresión y locura en las dramaturgias femeninas hispánicas contemporáneas*, en esta Universidad de Toulouse-Le Mirail –intenso foco iluminador del hispanismo internacional– y del laboratorio *Españ@31* –de tanta resonancia histórica republicana– bajo la responsabilidad de Emmanuelle Garnier, inserto dentro de las *Septièmes Rencontres de Théâtre hispanique à Toulouse*, alentados por el dinamismo de Les Anachroniques-Roswitas y Monique Martinez Thomas, a quienes quiero agradecer tanto la invitación como su denodado trabajo. El tercer paso se dará en la Universidad de Giessen (Alemania), impulsado por el ardor teatral de Wilfried Floeck, en septiembre de 2007, sobre *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: entre pasado y presente*, donde tendremos la ocasión de reflexionar sobre el drama histórico y mitológico, escrito por mujeres durante el franquismo y la democracia en España. En conjunto, estamos ante una rica y enjundiosa empresa en la que no me cabe la menor duda de que contribuirá a conocer mejor y más profundamente el papel de la mujer en las tablas.

2. Exordio (segunda escena)

Como no dispongo de mucho tiempo, haré unas pocas calas en el tema elegido. La primera tiene que ver con el sintagma del título propuesto. No hay que ser muy perspicaz para saber que acudo, para rotular mi intervención, a una célebre locución adverbial del español, *a tontas y a locas*⁷, desfigurándola, que sin duda alguna está cargada de marcas negativas sexistas –una vez más la lengua española se muestra injusta– al referirse siempre con el dicho a lo femenino y nunca a lo masculino.

La lengua no es ajena a lo que ocurre en la calle. Pero tampoco lo es a lo que ha ocurrido en el teatro español. Valga como botón de muestra una anécdota relacionada tanto con las mujeres como con el mundo de Talía. En un trabajo mío anterior, sobre el teatro y la escritura autobiográfica a principios del siglo pasado⁸, al ocuparme de diversos aspectos relacionados con los autores dramáticos traía a colación el testimonio de Concha Méndez, en sus memorias⁹, sobre el dramaturgo Jacinto Benavente, misógino donde los hubiere y homosexual preeminente. Pues bien, como es bien sabido, en 1926, se fundó en Madrid el Lyceum Club Femenino, a imitación de los existentes en Nueva York, Londres y París, “una asociación de señoras –según Concha Méndez– que se preocupaban por ayudar a las mujeres de pocos recursos, creando guarderías y otras cosas. Pero sobre todo era un centro cultural; tenía bibliotecas y un salón para espectáculos y conferencias”. El Liceo estaba dirigido por María de Maeztu y a él acudían “las maridas de sus maridos” (Zenobia de Camprubí; Pilar Zubiarre, mujer del crítico de arte,

Juan de la Encina, etc.), “porque, como ellos eran hombres cultos, ellas venían a la tertulia a contar lo que habían oído en casa” (p. 49). La mujer de Altolaguirre constataba al respecto:

Dentro de las conferencias que organizamos, una vez invitamos a Benavente, que se negó a venir, poniendo como disculpa una frase célebre del lenguaje cotidiano: “¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?” No podía entender que las mujeres nos interesáramos por la cultura (p. 49).¹⁰

Pues bien, la situación empezaba a cambiar afortunadamente. De las consideradas *tontas* (con la acepción que la RAE da a la palabra: “ignorante, falto de entendimiento o razón”) hemos pasado a sagaces *tantas*. Si se me permite una breve reflexión, señalaré que para fundamentar que el siglo XXI será –es– el siglo de las mujeres, como tantas veces se ha dicho por activa y por pasiva, dejaré a un lado la ingente bibliografía sobre el tema –que, por otra parte, no conozco en su amplitud y profundidad– y me fijaré en una muy reciente lectura. Me refiero a la enjundiosa última obra –publicada en España– del francés Alain Touraine, *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*¹¹, en la que, siguiendo sus últimas posiciones, el sociólogo de la acción propugna que nuestro mundo civilizado de hoy no puede analizarse ya estrictamente desde un punto de vista político, social y económico (poder / patriarcado; riqueza / desigualdad, etc.), sino que dichos paradigmas han de ser sustituidos por otro tipo de análisis –que él llama el paradigma cultural–, en el que se produce el despertar del cambio a través del sujeto y de las minorías culturales, en general, y de las mujeres posfeministas, en particular (entendiendo por posfeminismo aquel movimiento que aunque propugne “pasar de una sociedad de hombres a una sociedad de mujeres”, no trate de invertir las relaciones de poder entre hombres y mujeres, sino de superarlas para conseguir la desaparición de la lógica de la inferiorización, haciendo “de cada individuo un sujeto” y logrando la “recomposición de todas las experiencias individuales y colectivas”).

Por ello, en este ambiente, en la segunda mitad del siglo XX y en los inicios del siglo XXI, frente a las fuerzas dominantes que han dirigido, alienado, manipulado y homogeneizado a las mujeres como simples –intelectualmente hablando– han surgido algunos sujetos femeninos, sobre todo, que han reflejado en sus textos o han puesto en escena o han sabido captar los mensajes, con un afán de resistencia y trasgresión, sobre la defensa de la igualdad, la dignidad y el respeto que como seres libres merecen. De ahí, que, si en todos los órdenes, el papel de la mujer se ha incrementado y dignificado, en el teatro el hecho no podía pasar desapercibido. Son muchas –y serán cada vez más– las mujeres que adquieren importancia y relevancia en el mundo teatral –en todos sus ámbitos– en la actualidad, como tratamos de estudiar en este proyecto tripartito y en otros tantos. *Tantas*, que, si bien no igualan al de *tantos*, sin embargo van tomando el protagonismo numérico y de valía dramaturgica que merecen.

3. Exordio (tercera escena)

Si en español *razón* es la “facultad de discurrir” (“aplicar la inteligencia a algo”), la *locura* es la “privación del juicio o del uso de la razón” (según el *Diccionario de la Lengua Española*). Se dice de alguien que está loco, cuando “ha perdido la razón” (acepción 1), que es “de poco juicio, disparatado e imprudente” (acepción 2) o, por el contrario, “que excede en mucho a lo ordinario o presumible. Ú[sase] siempre en sentido positivo. *Cosecha loca. Suerte loca*” (acepción 4).

Loco –derivado del latín *locus* (lugar vacío y sin seso)–, por contraposición, se opone a *cuerdo*, aquel “que está en su juicio”, que es “prudente” y “reflexiona antes de determinar” (*Diccionario de la Lengua Española*)¹². Si cuerdo proviene del latín *cor, cordis* (relacionado, por la forma externa, con el corazón y no con la razón como el contenido semántico marca), en el amor, cuando entra la locura, es el corazón el que impone sus dictérios mandando a paseo a la razón. El amor, como una cuerda, sirve para atar y, al igual que como cuerda de instrumento musical, en el que unas con otras se templan en consonancia, dos entes se conciertan, se ponen de acuerdo en una ardiente pasión que, a veces, rebasa los límites de la cordura.

En la lengua española son muchas y muy variadas las expresiones que se fundamentan en la palabra *loco*. Unas, portan sentidos negativos como *loco de atar* (“dicho de una persona: que en sus acciones procede como loca”), *loco perenne* (“que en ningún tiempo está en su juicio”), *a lo loco* (“con inconsistencia o sin reflexión”), *cada loco con su tema* (usado para “comentar la excesiva insistencia de alguien sobre algo”), etc. Y otras, conllevan rasgos semánticos positivos como, por ejemplo, al tomar traslaticamente el vocablo *loco* por “fecundo, abundante y lozano” y “fértil” (como “año loco”, “cosecha loca”) o al decir *estar loco de contento* (“estar muy alegre”), *volverse alguien loco de contento* (“entrarle una alegría enorme”), *de locura* (“extraordinario, fuera de lo común”), *con locura* (“muchísimo, extremadamente”), etc.

Tras el exordio, me arranco ya con el *incordio* (como Jardiel Poncela señalaba en toda intervención).

4. Locas (dramáticas) de amor

Sobre alguna de estas expresiones, referidas a la locura de amor, planteada en el teatro español actual, traeré a colación, dos ejemplos. El primero, de Paloma Pedrero (nacida en Madrid en 1957), que se sirve de la expresión *locas de atar* para titular, en *contrafacta* manifiesto, una de sus piezas: *Locas de amar*¹³, sobre la que apuntaré algo, aunque ya ha sido estudiada tanto dentro del radio de acción de nuestras actividades¹⁴ como lo hará en este encuentro la profesora María del Puerto Gómez Corredera (de la Universidad de Pau et des Pays de l’Adour), que tratará sobre “Amor alienante y locura curativa en *Locas de amar* de Paloma Pedrero”. En efecto, la dramaturga, siguiendo una de las pautas que subyacen en

su teatro, trata del amor como fuerza destructora, pero, a su vez, como fuerza emergente (al estilo del Ave Fénix). La intención de la obra la resume la propia autora del modo siguiente:

En *Locas de amar* he querido hablar de esas mujeres que, educadas para ser la costilla de Adán, descubren un día que ellas mismas tienen muchas costillas, costillas que se mueven al respirar, al sentir... y que forman parte de un cuerpo con el que buscarse ricamente la vida. *Locas de amar*, no es, sin embargo, un alegato a favor de la soledad. Es un momento previo, aquél en que uno descubre que no necesita una pareja para vivir bien.¹⁵

En la comedia –que no es de corte historicista, sino que refleja la actualidad–, con un tinte humorístico, la protagonista Eulalia, mujer madura que ha sido educada para el matrimonio y la vida familiar, tras ser abandonada por su marido Paco por una jovencita, recibe ayuda psicológica de Carlos para ser independiente y empezar una vida nueva. Por el contrario, su hija Rocío, se presenta como una joven independiente y liberal, de diecinueve años, que se enamora de Carlos y que desea que su madre, su rival en el amor, vuelva a los brazos de su padre. Las dos viven sus historias *locas* de amor, a su aire y educación. Aunque la madre salga, paulatinamente, del círculo infernal para el que ha sido educada y la hija, egoístamente, quiera aferrarse a su amor. Finalmente, Eulalia, aunque Paco quiera volver de nuevo con ella, al ser abandonado por su amante, y Rocío comprenda que su madre es una mujer como ella que necesita amar y ser amada, tome la decisión de liberarse, ser ella misma y buscar el espacio propio que le dé la libertad y felicidad¹⁶. Sobre la obra, opina la autora en una entrevista mantenida con Virtuales Serrano¹⁷. Ante la pregunta de la entrevistadora, sobre las dos ocasiones (*Solos esta noche* y *Locas de amar*), en las que aborda el tema del conflicto desde una perspectiva más desenfadada y humorística, la dramaturga contesta:

Son dos obras con un registro muy diferente. *Solos esta noche* está en mi línea, sólo que esta vez quise, y prometí, hacer un final “feliz”. *Locas de amar* es un experimento. Me planteé hacer un vodevil con “trampa”, una farsa engañosa, un drama delirante. Es una obra en la frontera y a veces no se entiende. Porque no se puede hacer de una forma naturalista. Hay que montarla sacándola de sus casillas. Una mujer no puede decir “Él me enseñó lo que es el amor, la... [polla] y el clítoris” en serio. Pero, ni yo misma logré convencer a los actores de esto cuando la dirigí. Espero verla algún día en esa clave en que la escribí, siempre al límite del absurdo.

Por otra parte, *Locas...* es una obra aparentemente cómica y sencilla pero tiene también una vuelta de tuerca ideológica. En esta obra yo quería decir cosas y las dije. Por ejemplo, que las mujeres podemos ser amigas, que podemos vivir solas, que el matrimonio no tiene por qué ser el estado ideal para una mujer... También me metí mucho con los hombres típicos. Porque se lo merecen.

Por ello –y quizás por esto–, la obra no fue un éxito, teniendo una recepción no muy favorable tanto de crítica¹⁸ como de público.

Traeré a colación un segundo ejemplo. En español, hay expresiones como *una noche (una tarde) loca*, donde se quiere manifestar un frenesí ardoroso, tal como la utilizó Julia García Verdugo al titular una de sus obras como *Locas tardes de plata*¹⁹, cuyo análisis, por razones de espacio, omito.

5. Una paradigmática loca de amor

Tras estos dos iniciales ejemplos, relacionados con expresiones de la lengua española, en situaciones actuales, pasaré a continuación a otros de matiz historicista, teniendo como eje el de una mujer, tenida por la leyenda como loca de amor en extremo.

Pero antes, haré un breve paréntesis. Como es bien sabido, la bibliografía sobre el teatro historicista tanto en general²⁰ como por el escrito por mujeres en la actualidad, en España, es ya muy amplia²¹. Señalaré algunos botones de muestra: María-José Ragué-Arias, “La mujer como autora en el teatro español contemporáneo”, *Estreno* XIX.1, 1993, pp. 13-16; Wilfried Floeck, “¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas contemporáneas”, *Hispanística* XX.13, 1995, pp. 301-315; M.^a Pilar Pérez-Stansfield, “La desacralización del mito y de la historia: texto y subtexto de dos nuevas dramaturgas españolas”, *Gestos* 4, 1987, pp. 83-99; Mariano de Paco, “El teatro histórico de Carmen Resino”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* XX.3, 1995, pp. 303-314; el trabajo de Juan Antonio Ríos Carratalá, “El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998)”, pp. 191-203 –y otras comunicaciones– en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999; además de José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros / SELITEN@T, 2005, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006²²; etc. Puesto el marco bibliográfico, pasemos a profundizar en el tema que nos ocupa.

Para ello, traeré a colación un tercer ejemplo, referido a otro juego lingüístico relacionado con la locura de amor. En la lengua española existe también la expresión *volver loco a alguien*, que además de tener la acepción de “aturdirlo por insistir demasiado en algo”, posee otras más positivas y muy relacionadas con el tema que ahora me ocupa, como “gustarle muchísimo” y “producir en él una gran pasión amorosa”.

El sentimiento amoroso, tan importante en la vida de hombres y mujeres, mientras dura es maravilloso, pero cuando termina puede llegar a producir situaciones trágicas (a veces, hasta el crimen). La locura de amor implica un amor ciego, apasionado, envuelto en celos, desconfianza y posesión, en el que la persona pierde su dignidad y se convierte en una marioneta del ser amado y puede manifestarse en diversos grados (desde el más tenue al más radical)²³.

Personas locas, fuera de su razón, que hacen locuras a causa del amor, ha habido siempre y, en consecuencia, se han visto reflejadas en las tablas²⁴. ¿Qué otra cosa hizo, por ejemplo, Eurípides en su *Medea*? La hija de Eetes, se enamora hasta las cachas de Jasón, el buscador del vello de oro en la Cólquide, huye con él, en la nave Argo, a otro reino, donde se producirá el drama. Jasón enamora a Galuce, la hija del rey de Corinto, Medea arde en su desesperación y celos y, en consecuencia, estrangula a sus dos hijos para darle sufrimiento a Jasón. ¿Se ha visto mayor tragedia y locura? Melibeas enardecidas, Julietas arrebatadas, doñas Ineses raptadas, anuladas por el dominio del hombre²⁵, y tantas otras mujeres fuera de sí por amor han poblado los escenarios de la cultura occidental²⁶.

En la historia española hay un personaje por excelencia, símbolo de la locura de amor hasta límites insospechados. Me refiero a Juana de Castilla (1479-1555)²⁷ –de quien se cumplió el centenario de su muerte el año pasado–, la hija y heredera de los Reyes Católicos, la conocida por Juana la Loca. Enamorada feroz y enfermizamente de su marido Felipe de Austria, hijo de Maximiliano I y María de Borgoña, conocido como Felipe el Hermoso, que no le correspondía al tener aventuras con otras féminas de la corte y que la acusó de supuesta pérdida de la razón. La muerte prematura de éste (por ¿pulmonía o envenenamiento, quizás?), además de las intrigas políticas que le arrebataron la corona, aceleraría e incrementaría el proceso de su locura, llevándola a una reclusión de 46 años en Tordesillas, a no asearse ni cambiarse de ropa, aunque fuese negra, y a morir cubierta de llagas (el 12 de abril de 1555). Su vida fue la historia de amor, de locura y de muerte²⁸ de una mujer obsesionada y tozuda que puso por encima de todo al amor, con desesperación y frustración absolutas.

Pues bien, su historia apasionada (una historia plena de amor, de pasión, de celos, de infidelidades, de intereses políticos, de locura y muerte) –convertida en leyenda y en una marioneta en manos de su marido, su padre, su hijo y su confesor– ha sido recreada en diversos ámbitos artísticos. En el literario, en la novela histórica o de corte historicista²⁹, su figura ha sido un excelente caldo de cultivo. Pondré un ejemplo reciente. Me recuperaba yo el verano anterior de una lesión de tobillo cuando en las interminables noches calurosas madrileñas cayó en mis manos la novela de la poeta y escritora nicaragüense Giocanda Belli, titulada *El pergamino de la seducción*³⁰, en la que un historiador y una joven de asombroso parecido con la reina Juana de Castilla (una joven estudiante que llega a España en la década de los setenta del siglo xx) investigan el enigma de quien fuera conocida como Juana la Loca, que no se sabe bien si enloqueció de amor, como cuenta la historia oficial, o fue víctima de traiciones y luchas por el poder. Una novela, histórica y contemporánea, en la que Juana de Castilla nos cuenta su propia versión de los hechos³¹.

Su figura ha sido recreada también en el cine³², como –por poner dos ejemplos– en la edulcorada y mítica cinta de Juan de Orduna, *Locura de amor* (1948), interpretada por Aurora Bautista, Fernando Rey, Jorge Mistral y Sara

Montiel, entre otros; y más recientemente por Vicente Aranda, en *Juana la Loca* (2001) –basada en la obra teatral de Tamayo y Baus, a la que me referiré a continuación–, protagonizada por Pilar López de Ayala (como Juana I de Castilla) y Susi Sánchez (como Isabel la Católica). También ha sido llevada a la ópera de cámara, como es el caso de *Juana*, en tres actos para seis cantantes, con libreto de la inglesa Rebecca Simpson y música de Enric Palomar, bajo la dirección escénica de Carlos Wagner, coproducida por el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y otras instituciones, estrenada en la Ópera de Halle (Alemania), el 25 de junio de 2005 y que, posteriormente, se representó en el Teatro Romea de Barcelona (en noviembre del citado año, con tres únicas funciones). Como, asimismo, su figura se ha llevado a la escena en el espectáculo flamenco de Sara Baras, *Juana, la Loca. Vivir por amor*, estrenado en el 12 de septiembre de 2000, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, dentro de la Bienal de Flamenco, que recorrió España y diversas partes del mundo³³.

En el teatro, la figura de esta paradigmática loca de amor ha sido tratada en obras, escritas por dramaturgos, que van, por ejemplo, desde *La locura de amor* (1855)³⁴, de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898); *Juana del amor hermoso* (1983)³⁵, de Manuel Martínez Ballesteros (nacido en 1929), *Retablo de la pasión y muerte de Juana la Loca*³⁶, de Manuel Rueda, hasta llegar a otras obras como las del médico y dramaturgo Lorenzo Píriz-Carbonell, Miguel Ángel Zamorano Itéas, *Juana la Loca*³⁷, la *Falsa crónica de Juana la Loca*, del mexicano Miguel Sabido³⁸ y *Jeanne créa la nuit*, de José Martín Elizondo³⁹.

En el teatro escrito por mujeres, la figura de esta ¿loca por amor? de esta cuerda ¿tildada de loca por conjuras políticas de su padre (Fernando, el rey Católico), su esposo (Felipe el Hermoso), su hijo (el emperador Carlos V) y su confesor (el cardenal Cisneros) para apartarla del poder? –enterrada en Capilla Real de Granada– no ha sido tan intensamente tratada, aunque en los últimos años ha tenido un renacimiento en los escenarios. De entrada, podemos decir que lo que más ha interesado a las dramaturgas actuales de España en los textos o espectáculos que versan sobre ella ha sido poner de relieve la dramática y trágica vida de una mujer, en lugar del personaje histórico y político y el contexto en el que vivió (aunque éste no se pueda desligar de su conflicto personal).

La sevillana Concha Romero (nacida en 1945), siguiendo sus preferencias por lo histórico⁴⁰, trató de las figuras de Isabel la Católica (la madre) y Juana la Loca (la hija). En *Las bodas de una princesa*⁴¹, nos presenta a Isabel, una mujer fuerte y tenaz, que se enfrenta tanto a las pretensiones sucesorias de Enrique IV como a las intrigas de la nobleza, casándose finalmente con Fernando de Aragón.

Pero es en *Juego de reinas o razón de Estado*⁴², donde se centrará en el personaje enloquecido por amor. En efecto, el drama histórico, escrito en 1988 y estrenado, bajo dirección de Gerardo Malla, en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares (en febrero de 1991), en el que intervienen solamente dos personajes (Isabel, reina de Castilla y Juana, su hija), Concha Romero nos

presenta a “Juana de Castilla, [que] vuelve de Borgoña, tras seis años de ausencia del reino al ser proclamada heredera del trono. En cordial coloquio con su madre, la ya anciana pero siempre animosa reina Isabel la Católica, le habla de su amor por Felipe de Borgoña, su marido. Isabel la escucha con cierta desaprobación y le da consejos de buena política para cuando sea reina de Castilla”. Tras un lapso de tiempo, “los franceses declaran la guerra a Castilla y Felipe abandona el reino. Juana, enamorada y loca de celos, trata de seguirle, pero su madre se lo impide y la deja encerrada en sus habitaciones”. Nueve meses después, una vez finalizada y derrotada Francia en la guerra, “Juana, casi enloquecida de celos y rencor hacia su madre, puede salir de su encierro y reunirse con su esposo en Borgoña. Isabel le da los últimos consejos, pero ella no los oye. Se ha ido, dejando a su madre que habla sola”⁴³.

Además del sustrato histórico, Concha Romero en esta pieza nos presenta “el enfrentamiento de dos mujeres” y de “dos concepciones del mundo. Juana, la futura *Juana la Loca* vive sólo para su amor”, defendiendo el derecho de una mujer a ser feliz, a vivir su pasión sin tener en cuenta su rango; mientras que su madre, Isabel, “es ante todo una reina, una mujer que se debe a su pueblo y a su oficio de gobernante” y, aunque se nos muestre también como mujer apasionada “que ha amado y sufrido agudos dolores”, “tiene la pasión de reinar y un agudísimo concepto de su papel”, habiéndose sobrepuesto ante la razón de estado⁴⁴. La dramaturga nos presenta en esta pieza, de modo graduado, el conflicto entre dos mujeres que han sufrido mucho por amor, aunque una de ellas se aferre al poder como salida y la otra al ardor pasional. La autora no plasma la leyenda de la enloquecida Juana, sino lo que le interesa mostrar es el conflicto entre estas dos mujeres, no decantándose por ninguna, con el fin de que el receptor lo haga.

Finalmente, como último ejemplo, me referiré al montaje del monólogo *Juana la Loca*, con texto e interpretación de María Jesús Romero, con el que inició su andadura la Compañía de Teatro *La Novia*⁴⁵, con dirección de Raúl Luján e iluminación de Iván Luis, presentado en la sala madrileña “El Canto de la Cabra”, el 12 de abril de 2001, permaneciendo en cartel hasta el 6 de mayo con una buena acogida de público.

El monólogo de María Jesús Romero, licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense (sección de escultura) –que había iniciado su andadura como actriz, en 1987, en la compañía de teatro “El Tirso”, dirigida por Eduardo Ruiz Armenteros, participando, después, en montajes de la compañía “La República”, *Las Moscas* (1996) y *Fausto* (1997), estrenados en el teatro El Canto de la Cabra–, adquiere una notoriedad importante en el mundo teatral madrileño⁴⁶, por tratar el tema de una peculiar manera, como se dice en la página electrónica⁴⁷:

Nuestra obra no entra a juzgar al personaje, bien para ensalzarlo como paradigma de la mujer apasionada hasta el delirio, víctima o mártir de intereses políticos; bien

para presentarlo como un eximio ejemplo de demencia, donde la enfermedad mental condiciona y anula al resto de la persona.

Intentamos que ambas interpretaciones no sean excluyentes. Es decir, los hechos confirman que al margen del carácter endógeno de su esquizofrenia, su personalidad no deja de desarrollarse mediatizada por circunstancias familiares y socio-políticas, tan singulares, que pudieran potenciar o acelerar su enfermedad (y viceversa).

Nuestro personaje se mueve muy cerca de la consciencia de esto mismo, a la búsqueda de hipótesis que estructuren una historia y una identidad posibles.

Así pues no hay gritos, ni celos. Una Juana sola en el esfuerzo, último esfuerzo por entender.

Desde el pensamiento construido con frases pensadas una y otra vez, el personaje se interpreta a sí mismo, se parodia y se deshace. La sinceridad es fruto de la lucidez última que precede a la locura (como si esa lucidez existiera).

La historia dramática y trágica de esta paradigmática loca por amor, manipulada personal y políticamente, situada en un contexto histórico –como señalaba Virginia Wolf, en *Una habitación propia*⁴⁸, según la cita que abre la novela de Giocanda Belli, en el que “cualquier mujer nacida con un gran talento en el siglo XVI, se habría vuelto loca, se habría suicidado o habría terminado sus días en una cabaña, apartada del pueblo, medio bruja, medio maga, temida y objeto de escarnio”–, se utiliza para reflexionar sobre el papel de la mujer de hoy, en el seno de la condición humana.

6. Final

A través de los ejemplos anteriormente citados, hemos visto, de un lado, cómo numerosas dramaturgas de nuestra época recurren en su teatro, con temas y personajes actuales o históricos, como fuente de inspiración de sus piezas; y de otro, cómo el amor-pasión, cuando produce lágrimas negras, puede llegar a transgredir una estabilidad racional y emocional y llevar a la mujer a enajenarse, a enloquecer. Hemos presentado algunas visiones teatrales del hecho, desde la perspectiva femenina, tanto en la creación textual como en la plasmación de personajes protagonistas de la misma. Aunque la locura de amor tenga en los textos y puestas en escena algunas concomitancias de base, sin embargo su plasmación tiene un *aire* particular en cada una de ellas. Pero en todas las piezas analizadas vemos cómo hay unas visiones femeninas del hecho, que las distinguen y alejan de las propugnadas por los dramaturgos. Las autoras buscan, en síntesis, que el pasado –más o menos cercano– ilumine el tiempo presente del receptor, a través de la metaforización de unos personajes (actuales o históricos), con el fin de que la mujer ocupe el lugar que le corresponde como ser humano en la sociedad actual.

Notas

- 1 Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación BFF2003-07342 (2003-2006), dirigido por mí, otorgado por el Ministerio español de Ciencia y Tecnología.
- 2 El Centro de Investigación se dedica también a investigar en otros ámbitos, como, por ejemplo, lo autobiográfico en la literatura española actual. Cf. de José Romera Castillo, “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia”, en Vicente Granados Palomares (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*, Madrid, UNED, 2003, pp. 205-220.
- 3 Cf. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999; José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2002; *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003; *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros, 2004; *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros / SELITEN@T, 2005; *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006 y *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, Madrid, Visor Libros, 2007, en prensa.
- 4 Cf. José M.^a Rodríguez Méndez, *Reconquista (guiñol histórico) y La Chispa (agua fuerte dramático madrileño)*, Madrid, UNED, 1999; Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos, Yo, maldita india... (dos obras de teatro)*, Madrid, UNED, 2000; José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. ‘Anfitrión’, ‘La dulce Cásina’ y ‘Miles gloriosus’*, Madrid, UNED, 2002; Íñigo Ramírez de Haro, *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (tres obras de teatro)*, Madrid, UNED, 2005 –todas con prólogo de José Romera Castillo– y Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin, Signa 9* (2000), pp. 211-255 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). En el número 16 (2007) de *Signa* se incluyen textos de Pilar Campos, *Selección natural* (pp. 167-193) y Gracia Morales, *Un horizonte amarillo en los ojos* (pp. 195-220).
- 5 Cf. de José Romera Castillo, “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp.123-141.
- 6 Como puede verse en el apartado “Estudios sobre teatro” de nuestra página electrónica http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.
- 7 Madrid, Visor Libros, 2005. Con reseñas, hasta el momento, de Estela Barreiros Novoa, en *Signa 15*, 2006, pp. 621-623 e Irene Aragón González, en *Epos XX/XXI*, 2004-2005, pp. 481-483.
- 8 El *Diccionario de Autoridades* (Madrid, Gredos, 1979, vol. II, p. 428b) constata: “Modo adverbial, que significa desbaratadamente, sin orden ni concierto”. Definición que repite, sin modificación alguna, la última edición del *Diccionario de la Lengua Española*.

- 9 José Romera Castillo, “Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)”, en D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera, 1992, pp. 305-319.
- 10 Ulacia Altolaquirre / Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990 (con presentación de María Zambrano).
- 11 Paradójicamente, Benavente escribiría unas *Cartas de mujeres* (publicadas en la *Colección Austral* de Espasa-Calpe en 1940), en cuyo prólogo hace una encendida alabanza de las mujeres –eso sí, para escribir cartas– frente a la manifiesta ineptitud de los hombres para este menester.
- 12 Barcelona, Paidós, 2006 (con traducción de Agustín Tobajas y María Tabuyo).
- 13 Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Turner, 1977, p. 378, define al cuerdo como “el hombre de buen seso, *cordatus, a corde*”.
- 14 Publicada en Madrid, Iberautor Promociones Culturales (SGAE-Fundación de Autor), 1997, con prólogo “En honor a la verdad”, de Paloma Pedrero (pp. 9-16) y “A modo de epílogo” de Ana Rosetti (pp. 97-98). Editada también por Iride Lamartina-Lens y Candice Leonard en *Nuevos Manantiales*, enero, 2002. La pieza se estrenó el 11 de abril de 1996, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, bajo la dirección de la propia autora, por la Compañía del Alma, con interpretación de María José Goyanes, Juan Ribó, Cristina Goyanes, Miguel Ángel Godó, Juan Carlos Talavera y José Bau. Con esclarecedores estudios en el programa de mano del estreno de Lourdes Ortiz, “Palabra de mujer”, Bianca Capello y Ana Rosetti, “Atrévete y sucederá”.
- 15 Cf. la tesis de doctorado de Sonia Sánchez Martínez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, defendida en la UNED, bajo la dirección de F. Gutiérrez Carbajo, en 2005 (que puede leerse completa en “Estudios sobre teatro” de la página electrónica de nuestro Centro de Investigación: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html); el estudio de Isabel Díez Ménguez, “Espacio y tiempo en *Locas de amar*, de Paloma Pedrero; *Un maldito beso*, de Concha Romero y *...Son los otros*, de Carmen Resino”, en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 341-350, etc.
- 16 En el prólogo a la edición de la obra, “En honor a la verdad”, p. 16.
- 17 Como han estudiado, entre otras, Ana M^a Fagundo, “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”, en *Literatura femenina en España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, 1995, pp. 155-165; Cornelio Weege, “El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero”, en Herbert Ritz y Klaus Pörtl, *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*, Berlín, Tranvía / Verlags Walter Frey, 2000, pp. 106-115; Virtudes Serrano en varios de sus trabajos, especialmente en sus introducciones a ediciones de obras de la autora como, por ejemplo, *Noches de amor efímero*, Murcia, Universidad, 1991, *Una estrella*, Madrid, Teatro del Alma, 1998, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999, etc.
- 18 En *El Perro del Hortelano*, n^o 10 (entrevista que tomo de <http://www.elcoloquiodelosperros.net/hortelano10.html>). Como sostiene Virtudes Serrano, la obra dramática de

Paloma Pedrero “es un ejemplo de unidad temática y estética, y posee una absoluta coherencia entre lo que la autora ha declarado que quiere hacer y lo que hace. Ella ha sabido ofrecer a partir de sus obras la visión del mundo de una mujer sensible a la conflictiva realidad de su entorno y en contacto directo con una sociedad sumamente problemática, a la que ama a pesar de todo. Como ha afirmado, lo que escribe parte “de la visión del mundo que una mujer inevitablemente proyecta, porque lo siente así”.

- 19 Como ha recogido Sonia Sánchez Martínez en su tesis de doctorado, ya citada, pp. 439-442.
- 20 Madrid, La Avispa, 2000. Cf. además su estudio, “Temática y forma en el teatro de las mujeres en España”, *Estreno XXI.1*, 1995, pp. 17-18 y 23.
- 21 Como puede leerse en José Romera Castillo, “Presentación”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, pp. 9-36.
- 22 Cf. Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993; Patricia W. O’Connor, *Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción)*, Madrid, Fundamentos, 1988; Anna Witte, *Guiding the Plot: Politics and Feminism in the Work of Women Playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*, Nueva Cork, P. Lang, 1996; los trabajos de Virtudes Serrano, “Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión”, *Arbor* 699-700, 2004, pp. 561-572; “Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003, pp. 47-62; la completa bibliografía sobre el tema que aparece en su edición de Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, 1999, etc. Cf. el extenso catálogo de Juan Antonio Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, ADE, 1996, 1997 y 2000, 3 vols.; así como las Actas de los Encuentros de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas, celebrados en el Festival Iberoamericano de teatro de Cádiz, publicadas por Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena –el primero (cf. especialmente el cap. IV: “Feminismo y género”)–*, *Utopías del relato escénico –el segundo–*, *Escenografías del cuerpo –el tercero–*, *Deseo, construcción y personaje –el cuarto–*, Madrid, SGAE / Fundación de Autor, 1998, 1999, 2000, 2002, respectivamente, etc.
- 23 Donde aparece el estudio de M.^a Elisa González Herrero, “La Edad Media a través de la mirada femenina en la trilogía de Antonia Bueno”, pp. 625-635. Sobre las piezas teatrales publicadas de dramaturgas, cf. el trabajo de Isabel Díez Ménguez, Laura López Sánchez y Miriam Blázquez García, “Ensayo de una bibliografía teatral en España de autores del nuevo milenio (2000-2005) en sus diversas manifestaciones”, pp. 427-491.
- 24 Cf. Carlos Castilla del Pino, *El delirio un error necesario*, Oviedo, Nobel, 1998 y Barcelona, Círculo de Lectores, 1998; Alfredo Capellá Alentorn, *Sexualidades humanas, amor y locura: conferencias de psicoanálisis*, Barcelona, Herder, 1997; Guillermina V. García García y Macarena Nieves Cáceres, *De amor y locura*, Las Palmas, Asociación Cultural Litoral Elguinaguaria, 2004; etc.
- 25 Por ejemplo, en el teatro áureo español, Lope de Vega escribió varias piezas mitológicas, en las que aparece la locura de amor (encarnada en personajes masculinos): *El marido más firme* (Orfeo enloquece por la pérdida de Euridice), *El amor enamorado*

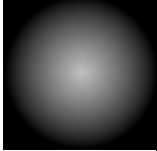
(Cupido llega a la enajenación por un amor no correspondido) y *La fábula de Perseo* (Fineo –trasunto de Lope–, cual el *Orlando* de Ariosto, se vuelve loco por amor).

- 26 Cf. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, París, Seuil, 1998.
- 27 Cf. al respecto los estudios de Isabel Smadja, *La folie au théâtre*, París, PUF, 2004; Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, París, Seuil, 1978; Michèle Plaza, *Écriture et folie*, París, PUF, 1986; Edward Bond, *Théâtre et folie*, París, L'Amandier / Théâtre National de la Colline, 1997; Martine-Agathe Coste, *La folie sur scène. Paris 1900-1968*, París, Publibook, *Lettres & Langues*, 2006; etc.
- 28 Cf. los estudios biográficos, entre otros, de Ludwing Pfandl, *Juana la Loca, madre del emperador Carlos v: su vida, su tiempo, su cultura*, Madrid, Palabra, 1930 y 2002, y Madrid, Espasa Calpe, 1984; Michael Prawdin, *Juana la Loca*, Barcelona, Juventud, 1953, con reedición en 1994; M.^a del Pilar Bueno Faro, *Juana la Loca y Felipe el Hermoso*, Barcelona, Gasso Hermanos, 1974; Manuel Penella, *Juana la Loca*, Madrid, Círculo Amigos de la Historia, 1975; Carmen Barberà, *Juana la Loca*, Barcelona, Planeta, 1992; Guillem Viladot, *Juana la Loca*, Barcelona, Apóstrofe, 1994; Manuel Fernández Álvarez, *Juana la Loca. La cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa Calpe, 2004 y 2006; Luis Cantalapiedra Cesteros, *Juana la Loca: reina de España*, Madrid, Edimat Libros, 2005; Francisco Alonso Fernández, *Historia personal de los Austrias españoles*, Madrid, FCE, 2000; Juan A. Vallejo Nájera, *Locos egregios*, Barcelona, Planeta, 1991; etc.
- 29 Como Horacio Quiroga tituló una recopilación de sus relatos: *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Barcelona, Altaya, 2000.
- 30 Sobre la plasmación de la historia en otros géneros literarios, como hemos estudiado en nuestro Centro de Investigación, cf. José Romera Castillo *et alii* (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Actas del V Seminario Internacional del SELITEN@T), Madrid, Visor Libros, 1996 y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Actas del IX Seminario Internacional del SELITEN@T), Madrid, Visor Libros, 2000.
- 31 Barcelona, Seix Barral, 2005.
- 32 El personaje ha sido recreado novelescamente por José Luis Olaizola, *Juana la Loca*, Barcelona, Planeta 1996; Aarón Yanko, *Los silencios de Juana la Loca*, Barcelona, Belacqua de Ediciones, 2003; Juliette Benzoni, *El rubí de Juana la Loca*, Barcelona, Ediciones B, 2006, vol. 4 de su *Obra completa*, traducida del francés; etc.
- 33 Un caso parecido encontramos en la película de François Truffaut, *L'histoire d'Adèle H.* (1975), en la que recrea el caso de Adèle Hugo, la segunda hija de Victor Hugo, que, tras enamorarse perdidamente del teniente Albert Pinson, y vivir una intensa y breve relación amorosa, al ser abandonada, cae en un obsesivo y desequilibrado estado que le lleva a la locura, como ella misma plasmó en su diario.
- 34 Estudiado por Laura Borràs Castanyer, “Juana, la Loca y Sara Baras: historia de una pasión”, en Laura Borràs (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid, SGAE / Fundación de Autor, 2002, pp. 167-171. He aquí cómo describe el espectáculo: “La belleza turbadora de algunas escenas de *Juana la Loca* se apoya en la capacidad vampírica de Sara que al tiempo que baila, interpreta. [...] El lenguaje corporal, escénico y musical del montaje en algunos momentos consigue llegar a crearnos la

sensación de situarnos al margen del tiempo. Pero entonces aparece la figura de Juana, que atraviesa el espacio como si un cuchillo lo rasgara y una aguja lo cosiera de nuevo. Con un movimiento pendular, oscilando entre el erotismo de algunas escenas en las que sólo caben dos y uno casi tiene la sensación que debería desviar la mirada, y la profunda tristeza del final, el arte de Sara Baras primero nos sacude por completo con su fuerza y su vitalidad, su alegría desbordante y, luego, en sentido inverso, nos instala en el lado más oscuro del dolor. Al contemplar la escena final, la muerte de Felipe en brazos de una Juana embarazadísima, contemplamos los ecos visuales de aquel cuerpo, de aquella cara, de aquellas manos que han escrito a gritos su amor y derrochado su fuerza hasta el último suspiro. Ecos de una locura, tal vez, pero de una locura tremendamente bella”.

- 35 Editada junto con *Un drama nuevo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978 (col. *Austral*, nº 595). Otra edición, junto con *Un drama nuevo y Virginia*, Madrid, Rueda, 2004. Puede leerse también en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2949>.
- 36 Estudiada, entre otros, por Denise M. Dipuccio, “*Juana del amor hermoso: a Struggle for Identity*”, *Estreno* XIII.1, primavera 1987, pp. 8-11.
- 37 Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional / Ediciones de Cultura Hispánica, 1996.
- 38 Publicada junto con *La mano invisible*, Gijón, Teatro Jovellanos, 2004. Las dos obras ganaron el III Premio de Textos Dramáticos “Teatro Jovellanos”.
- 39 Puesta en escena en el Congreso Mundial de Teatro de la UNESCO (en Tampico) –aunque escrita años atrás– y reestrenada en el Teatro de los Insurgentes, de la ciudad de México, el 15 de julio de 2004, “una vigorosa protesta contra las injusticias que las mujeres han sufrido durante siglos y aún experimentan para despecho de estos tiempos modernos”, a través de este personaje histórico, “una mujer victimada por el machismo, el hambre de poder y la incompreensión”, como constata en la crítica del montaje teatral Adriano Numa (<http://www.geocities.com/adrianonuma/JuanaSabido.html?20065>).
- 40 Representada en Toulouse (Francia), con 32 puestas en escena entre 1996 y 1997, siendo la obra más representada en los ocho años que abarca el estudio de Irene Aragón González, “El teatro español en Toulouse (1995-2002). Estudio de la cartelera”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 267-296; especialmente p. 277.
- 41 Como en *Un olor a ámbar*, Madrid, La Avispa, 1985 (con introducción de Patricia O’Connor, “Una nueva voz femenina para el teatro”) –sobre la vida de las monjas en el convento de Alba de Tormes, con el cadáver de santa Teresa al fondo–. Cf. sobre su teatro, la introducción de Virtudes Serrano a *Un maldito beso*, Murcia, Universidad, 1994; así como los estudios de Carolina Henríquez-Sanguinetti, “Drama histórico y feminismo en la dramaturgia de Concha Romero”, en *Literatura Feminista Contemporánea*, Westminster, 1991, pp. 129-137; Carolyn Harris, “La perspectiva femenina en escena. *Allá él*, de Concha Romero. Concha Romero: bibliografía selecta”, *Estreno* XX.2, 1994, pp. 5-9; Wilfried Floeck, “Entre el drama histórico y la comedia actual: el subtexto femenino en el teatro de Concha Romero”, *Estreno* XXIII.1, 1997, pp. 33-38; etc.
- 42 Madrid, Lucerna, 1988.

- 43 Madrid, Julia García Verdugo, 1997. Cf. Carolyn J. Harris, “Isabel y Juana: protagonistas históricas del teatro de Concha Romero” y “Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras”, *Estreno XIX.1*, 1993, pp. 21-25 y 29-35, respectivamente.
- 44 Argumento tomado de Juan Antonio Hormigón (ed.), *Autoras en la historia del teatro español (1975-2000)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, p. 834.
- 45 *Ibidem*, pp. 834-835.
- 46 Cf. su página electrónica: <http://www.lanovia.es.vg>.
- 47 La pieza se reestrenó en el Teatro Lagrada de Madrid, el 1 de noviembre de 2002.
- 48 <http://perso.wanadoo.es/ivanluis/juana.html> (consultada el 05/04/2006). En ella se podrán encontrar más datos sobre “El texto”, “El personaje”, “El montaje”, “Ficha técnica”, “Ficha artística”, “Fotos”, “Prensa” (con diversas críticas aparecidas en diferentes periódicos madrileños de tirada nacional), “Recorrido” y “Home”.
- 49 Barcelona, Seix Barral, 2001 (reeditada en Barcelona, Círculo de Lectores, 2004).



Aliénation amoureuse et guérison par la folie dans *Locas de amar* de Paloma Pedrero

María del PUERTO GÓMEZ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Il y a toujours un peu de folie dans l'amour. Mais il y a toujours aussi un peu de raison dans la folie, disait Nietzsche dans Ainsi parlait Zarathoustra, (Éd. Livre de poche n° 987, p. 52)

Dans *Locas de amar*¹ (1994), Paloma Pedrero met en scène sur un ton burlesque l'histoire d'Eulalia, une femme qui vient d'être abandonnée par son mari, Paco. Cette rupture déclenche chez elle une crise de folie passagère dont les causes sont bien plus complexes que la simple rupture sentimentale. Pour les comprendre, il nous faut tout d'abord accepter d'envisager l'amour chez la femme non pas d'un point de vue simplement familial ou sexuel, mais socioculturel. Car c'est la société, construite sur des bases éminemment masculines, qui conditionne les femmes dès leur plus jeune âge, oriente durablement la construction de leur identité et définit pour elles ce qu'est la féminité.

Une fois que nous aurons établi en quoi Eulalia était socialement et culturellement prédisposée à cette crise de folie, nous chercherons à la définir, à en comprendre les mécanismes, les enjeux et les manifestations. Puis, nous aborderons le processus de guérison engagé par Eulalia car il plonge ses racines au cœur même de la folie.

1. Les causes de la folie : l'aliénation

Être femme dans la société mise en scène dans la pièce, c'est d'abord se dévouer corps et âme à sa famille, et ne vivre que par et pour les autres, comme Eulalia en fera amèrement le constat par la suite, « Durante veinte años no he tenido otro objetivo que Francisco García-Reino. Sí, porque mi territorio empezaba en tu frente y acababa en tus pies » (p. 91). L'empreinte machiste dans la conception même de la féminité est également perceptible lorsque Paco parle d'Eulalia non pas comme d'un sujet mais comme d'un objet possédé : « Tú eres mi Eulalia. Eres mi mujer. Y eso significa todo para mí. Eres la niña que conocí, la novia que conquisté, la madre de mi hija. ¡Mi Eulalia! » (p. 80). Tantôt perçue comme la fille, la fiancée, l'épouse ou la mère, mais toujours subordonnée à une vision masculine qu'elle finit par adopter elle aussi, Eulalia ignore qu'elle peut

avoir une place en tant qu'individu. En effet, elle n'a pas eu la possibilité de se construire, n'a pas fait d'études et comme elle le dit elle-même en synthèse : « Yo renuncié a mi propia vida por él » (p. 26).

Eulalia n'a pas véritablement fait de choix non plus sur le plan sexuel : son mari est le seul homme qu'elle a connu, vraisemblablement parce qu'être vierge jusqu'au mariage était une valeur qui lui avait été inculquée et présentée comme une marque d'honorabilité féminine. En outre, la notion de plaisir (féminin) ne fait pas partie de son éducation sexuelle :

Las mujeres aprenden su cuerpo a partir del cuerpo, subjetividad y necesidades eróticas de los varones. Por ello, no descubren sus procesos de placer, ni conocen las zonas y las prácticas que les permitirían disfrutar.²

Et ce n'est pas le fait d'en parler avec ses amies qui va lui ouvrir les yeux. Tout aussi conditionnées qu'elle, elles donnent de la sexualité la même vision figée, analytique et dénuée de passion³.

Eulalia, comme tant d'autres femmes, a conçu sa féminité à partir du sacrifice, du renoncement de soi, établissant une relation d'aliénation masochiste avec son entourage, car « desde el concepto del yo en relación, piensas y sientes que tu bienestar proviene sobre todo de sentirte querida, convirtiendo el amor en el gran organizador de tu vida »⁴. Année après année, Eulalia s'est alors figée dans un *Moi* extérieur sans ambition ni personnalité, dévouée à son mari et à sa fille Rocío, devenant presque invisible ou sans importance à leurs yeux tant ils se sont habitués à ce qu'elle soit toujours là pour eux. Elle dira d'ailleurs plus tard qu'elle ne veut plus faire partie des meubles, être « un mueble sin voz » (p. 83).

Malheureusement pour elle, ce qui faisait son identité ou constituait sa raison d'être s'est peu à peu effrité, tout d'abord parce que sa fille est devenue autonome et n'a plus eu besoin d'elle. Eulalia a bien cherché à combler le vide que cela a provoqué en elle en se trouvant de nombreux passe-temps, mais l'accumulation même d'activités et leur grande diversité témoignent bien du fait que tout cela, dans le fond, ne compensait pas ce qu'elle avait perdu : « ROCÍO.— [...] Se dedicaba a los talleres y reuniones: taller de plata repujada, taller de gastronomía oriental, curso de yoga, reunión de “taperwers”... » (p. 30).

C'est son mari qui lui porte le coup de grâce lorsqu'il lui annonce qu'il la quitte : Eulalia perd brutalement la dernière personne qui donnait encore un sens à vingt années de sa vie. La solitude qui résulte du départ de Paco n'est rien cependant en comparaison avec l'impact psychique et psychologique de l'abandon, que la femme perçoit

comme une attaque contre sa génitalité et équivaut, de ce point de vue, à une castration. Immédiatement une telle castration entre en résonance avec la menace de destruction de l'intégrité du corps et de son image ainsi que de la totalité de l'appareil psychique.⁵

C'est la raison pour laquelle Eulalia déclare :

No, no me importaría que hubiera tenido un accidente y se hubiera muerto. Eso hubiera sido sin querer... Pero dejarme por otra... Por una mujer quince años más joven que yo. Sin una gota de celulitis, sin un solo pecho caído, sin problemas... ¡No lo soporto! (p. 25).

Son corps n'étant plus à même de susciter le désir, Eulalia le perçoit désormais comme un rebut, d'autant plus que socialement, les effets du temps qui passe ne sont pas considérés de la même façon chez l'homme et chez la femme : « EULALIA. – [...] Ellos ascienden, maduran y se ponen guapos. Y tú descienes, envejeces y te pones gorda » (p. 25).

En outre, l'image que son mari lui renvoie de la femme qu'elle est devenue est extrêmement dévalorisante, sans compter qu'il la rend responsable de leur séparation : « Ella se fue cerrando, limitando mentalmente. [...] Creo que Eulalia no supo adaptarse a mis necesidades » (p. 70) ou « Eulalia no supo seguir mi ritmo » (p. 70) et encore « Mi mujer se había abandonado. [...] Había perdido toda capacidad de juego. Había envejecido interiormente » (p. 70). Sa fille Rocío, ne fait pas non plus d'Eulalia un portrait très positif : « Mi madre es una mujer mayor, rellenita, sin recursos » (p. 68). Ses amies, qui lui disent qu'elle est encore à temps de trouver un autre homme, la font se sentir incomplète : elle croit qu'elle n'est que la moitié d'un tout, qu'il n'y a de salut et d'identité possible qu'à travers l'homme et le couple⁶.

Eulalia se croit donc inutile et elle n'envisage pas de pouvoir changer de vie⁷, à la fois parce que cela serait reconnaître que la précédente a été un échec, mais également parce que cette situation a généré chez elle un important manque de confiance en soi. Elle se réfugie alors dans une position de victime, préférant la négation de soi, de son corps et de la vie, autrement dit la destruction : « Ya me han matado el corazón y el alma. Ahora soy yo la que va a acabar con el cuerpo » (p. 24) ou « No quiero ser yo, [...] ¡Quiero morirme! » (p. 41). Son monde s'est dérobé et le gouffre béant de la folie s'ouvre tout naturellement sous ses pieds car « la folie, disait Schopenhauer, avant Freud, est le dernier recours de la nature contre l'angoisse »⁸.

2. Sombrier dans la folie

Cette crise de folie auto-destructrice est palpable dès le début de la pièce puisque les premiers mots d'Eulalia sont : « Sigo viva. ¡ Dios mío qué difícil es morirse...! » (p. 23). Elle les prononce dans la solitude de la chambre où elle s'est réfugiée⁹, propice au repli sur soi et à l'émergence des conflits qui animent son monde intérieur¹⁰. Elle se laisse dépérir, refuse de manger depuis plusieurs jours et met donc sa vie en danger. La protagoniste maigrit rapidement, d'après les didascalies : qualifiée de « *gordita* » (p. 23) dans la première scène, « *está más delgada* » (p. 37) dans la deuxième, et une semaine plus tard, au début de la

troisième, elle est « *mucho más delgada y lánguida* » (p. 55). Cette déchéance physique et sa grande faiblesse ont pour conséquence qu'Eulalia est victime d'évanouissements dans la première et la troisième scène. C'est également au début de la troisième scène qu'Eulalia acquiert un pistolet, ce qui amène à penser qu'elle peut passer à l'acte de façon plus radicale. La folie devient alors évidente pour les spectateurs, en particulier lorsqu'elle traverse la scène, le regard absent, et adopte un comportement étrange :

Durante la escena siguiente, mientras Rocío y Carlos charlan, vemos a Eulalia salir de su cuarto con la pistola en la mano. Parece estar ida. Apunta hacia un lado y hacia otro. Al final, vuelve silenciosa a su habitación (p. 72).

Malgré tous ces signes qui témoignent de l'aggravation de son état, cette folie est considérée par sa famille comme quelque chose de banal. Paco en arrive à attribuer ce comportement au début de la ménopause, puis cela flatte presque son ego qu'Eulalia se mette dans cet état pour lui. Quant à Rocío, même si elle impose à sa mère la présence d'un psychologue, Carlos, elle n'y voit que de la frustration et de la déprime. Elle envisage même la possibilité que tout cela ne soit que de la simulation afin de se venger de Paco. Il est vrai qu'Eulalia déclare, lorsqu'elle voit qu'elle n'arrive pas à créer de sentiment de culpabilité chez son mari ou à le faire s'inquiéter : « *Pues se va a enterar, porque voy a cambiar de táctica y va a comprender lo que es una planta carnívora...* » (p. 49).

Pourtant, Eulalia est au bord de l'hystérie : alors qu'elle se met à frapper un matelas avec une batte jusqu'à l'épuisement et qu'elle perd totalement pied, Carlos n'a d'autre moyen pour lui faire reprendre ses esprits que de la gifler¹¹.

Coincée sous les décombres de sa vie antérieure, Eulalia ne voit pas d'échappatoire. Pour elle, il faut que Paco revienne, lui donne une deuxième chance et que la vie reprenne son cours. Afin d'amener Eulalia à trouver une nouvelle voie, Carlos cherche tout d'abord à lui faire prendre conscience de la perspective masochiste dans laquelle elle a vécu jusqu'à présent et du peu d'estime qu'elle a pour elle-même. « *¿No te das cuenta de que sólo te haces daño a ti misma? ¿O es que te gustaría que volviese contigo por lástima?* » (p. 39). Afin de la « désintoxiquer », de lui faire perdre sa dépendance à ces deux images de mère et d'épouse auxquelles elle s'est exclusivement identifiée, il la soumet à un psychodrame où il joue le rôle de Paco provoquant Eulalia ou cherchant à la tenter. Peu à peu, celle-ci semble commencer à douter du monde qu'elle a connu¹², se dit prête à accorder le divorce à son mari, mais cette force et cette détermination sont fragiles, car dès la fin du psychodrame, Eulalia replonge.

Grâce à Carlos, elle découvre néanmoins le masque que la société lui a fait porter à son insu et qu'elle prenait pour sa véritable personnalité. Elle commence à prendre conscience qu'elle s'est elle-même enfermée dans son image sociale : « *CARLOS. – No, está enferma de usted. De su maltrato, de su ingratitud, de su barriga, de su faja, de los años que le dio* » (p. 71). Eulalia est partagée entre son

désir de reprendre sa vie antérieure et celui de faire émerger ce *Moi* opprimé qu'elle pressent, qui signifierait s'assumer en tant qu'individu et en tant que femme. De la découverte de cet Autre naît une instabilité psychologique et émotionnelle qui prend l'apparence de la folie :

Con frecuencia, la mujer cree, al entrar en relación consigo misma por primera vez, cuando se refleja por primera vez a sí misma, que se ha vuelto loca. Pero esta locura aparente no es ninguna locura, es el primer paso hacia la cordura.¹³

3. Guérison

C'est en effet au cœur de la folie qu'Eulalia peut trouver les clefs de la guérison. Pour se reconstruire, elle doit avant toute chose regagner la confiance perdue et changer le regard qu'elle porte sur elle-même. Cette étape cruciale est symbolisée par une scène où Eulalia fait face à un miroir et s'observe : « *(Comienza a hacer posturas delante del espejo. Se contempla entre complacida y asombrada)* » (p. 74) ou « *En su dormitorio Eulalia reflexiona ante el espejo* » (p. 77). Le fait que Rocío lui prête de nouveaux habits et la voie autrement contribue aussi à cette réconciliation avec son corps : « Con las piernas tan bonitas que tú tienes... » (p. 74) ou encore, « Estás guay, mami, supersexy » (p. 74). Se sentir désirée par Carlos lui permet également de se revaloriser à ses propres yeux : « Como yo siempre me había sentido tan... poco deseable, tan... gorda » (p. 76). Grâce aux talents amoureux de Carlos, Eulalia découvre son propre corps et sa sexualité. Ainsi se rend-elle compte qu'elle n'avait jamais connu d'orgasme auparavant.

Le chemin qu'il reste à parcourir est néanmoins encore long : Carlos lui avait expliqué très tôt qu'afin d'être plus autonome et de se libérer de l'asservissement psychosocial dont elle souffrait sans le savoir, elle devait être capable de se forger un avis propre sur le monde qui l'entoure, par le biais de la culture et de l'éducation : « Tener una formación, una cultura, un criterio sobre el mundo lleva su tiempo. Tienes que controlar la ansiedad » (p. 40).

Le changement qui s'est opéré en elle est toutefois déjà visible dans la quatrième scène lorsqu'elle se retrouve face à face avec Paco et s'assied « *en actitud de vampiresa* » (p. 78), exprime désormais sans complexe ses goûts et ses aspirations, « Sí, Paco, digo tacos, escribo poemas, leo obras de teatro, como Sémola de trigo, y voy a estudiar una carrera universitaria » (p. 82). Elle porte un regard lucide sur son passé, revendique le droit à l'existence et entend bien profiter de cette liberté récemment acquise, du monde qui s'offre à elle et dont elle peut décider des règles et des frontières. Son espace ne se limite plus aux quatre murs de sa maison : « mi vida ya es mía, de Eulalia de la Bellavista, señora de nadie » (p. 91).

4. Une folie raisonnable ou une raison folle

Un renversement de valeurs – paradoxal en apparence – s’opère alors, car c’est au moment où elle décide de prendre sa vie en main qu’elle devient vraiment folle aux yeux de son mari, ce qu’il reproche d’ailleurs au psychologue : « Ha hecho un enorme daño a la mente de mi esposa. Porque ella está enajenada. Y es producto de su perniciosa e inmoral influencia » (p. 85). Il demande donc – en vain – à Eulalia de redevenir celle qu’il a toujours connue, celle qu’il juge « normale » car « il est évident que si une femme veut être saine, elle doit « s’adapter » aux normes de comportement de son sexe et les accepter »¹⁴. Être fou, c’est d’abord l’être aux yeux des autres, pour n’avoir pas accepté de vivre avec eux dans le monde qu’ils jugent normal. Rocío ne déclarait-elle pas auparavant à son père « Necesito [...] que la hagas ser la misma de antes. [...] Al fin y al cabo era una madre normal. Una madre. Ahora es una pantera » (p. 62) ?

La réalité devient une pièce de monnaie dont la raison et la folie sont les faces : on a beau la tourner et la retourner, seul change le point de vue, pas la pièce. Eulalia en a bien conscience et joue ironiquement avec la norme vis-à-vis de Paco : « Nuestras ondas ya no son las mismas. Yo, desde tu mirada, soy una mujer enajenada. Y tú, desde la mía, eres un hombre tan cuerdo... Seguramente ninguno tenemos razón » (pp. 90-91). Il n’est alors guère surprenant de découvrir que l’homme qui a montré le chemin de la guérison et de la lucidité n’est pas, comme il le prétendait, psychologue : il s’agit en réalité d’un autre « malade mental », sans doute parce que, selon la même logique, il est l’un des rares hommes à offrir aux femmes la possibilité de se réaliser.

Eulalia décide néanmoins d’être autonome jusqu’au bout : elle laisse non seulement Paco derrière elle sans remord mais également Carlos. « EULALIA. – No, Carlos. Quiero vivir sola por primera vez. Acabo de darme cuenta de que necesito empezar a mirar el mundo con mis propios ojos » (p. 93). Elle n’oublie pas cependant d’emporter sa part des biens du ménage, preuve qu’elle assume sa vie passée pour mieux aborder sa vie future :

EULALIA. – No, no es bonito vivir en un espacio tan limitado. Por eso, esta casa y todo lo que tú has comprado en estos años, es fruto de nuestro común esfuerzo. Sería un gesto absurdo regalártelo. Porque yo tengo que empezar, ¿sabes? Y a mi edad es demasiado duro hacerlo sin dinero. Voy a pelear por lo mío (p. 91).

Le pluriel du titre, *Locas de amar*, peut donc être compris dans le sens d’une généralisation, Eulalia ayant valeur d’exemple. En effet, Paloma Pedrero voulait mettre en scène une femme quelconque, « ROCÍO. – [...] El caso de mi madre es el típico de ama de casa típica » (p. 54) pour faire le portrait de toutes ces mères et épouses dévouées, au service des autres. L’auteur prend d’ailleurs soin de la rendre sympathique dès la seconde didascalie, en utilisant par exemple des diminutifs « *gordita* », « *carita* » ou l’expression « *con un simpático pelo despeinado* » (p. 23). Mais le message ou la mise en garde s’adresse aussi à la

jeune génération, représentée dans la pièce par Rocío : bien qu'elle se veuille différente et moderne, elle n'échappe pourtant pas au même conditionnement¹⁵. Rocío, en effet, tient elle aussi à préserver un tant soit peu son image, en étant comme les autres voudraient qu'elle soit : contrairement à ce qu'elle prétend, elle n'est pas vierge, et cela lui crée des problèmes de conscience¹⁶. Elle construit aussi une relation de dépendance avec le psychologue et lorsque celui-ci la trompe avec sa mère, cela déclenche chez elle une réaction fort semblable à celle d'Eulalia lors de l'abandon de Paco : « ¡No puede ser! Dejarme por una mujer veintitrés años mayor que yo, con el pecho caído, blandita, con tantos problemas... ¡Cambiarne por mi madre! No lo voy a consentir » (p. 77). Cette situation conduit également Rocío à des états d'agressivité perceptibles dans les didascalies : « *Estallando* » ou « *Amenazadora* » ou « *mascando cada palabra, amenazante* » (p. 77). Néanmoins, le conditionnement est moindre, car Rocío n'a pas perdu vingt ans de sa vie et son attitude est plus active – Eulalia déclarait simplement « No lo soporto » (p. 25).

5. Une folie multiple

Dans cette pièce, nous avons donc pu observer qu'Eulalia passe par trois stades ou trois formes de folie. La rupture d'avec son mari est l'élément déclencheur – et non la cause – de la première, et celle-ci est à la fois désir de vengeance, déprime, désarroi, hystérie ou destruction, si bien qu'elle aurait pu déboucher sur le suicide. Cependant le fond du problème n'est pas une simple peine de cœur. Il s'agit d'une femme qui découvre que l'identité qu'elle avait crue sienne, mais qu'une éducation machiste et manichéenne lui avait fait adopter, vole en éclats et la laisse seule face au vide. Grâce au psychologue, cette folie devient alors cathartique et une saine remise en question. Elle est l'expression de la lutte qui s'établit entre le *Moi* extérieur qui était imposé à Eulalia par la société et son *Moi* véritable, opprimé jusqu'alors et qui tente d'émerger. Que cette crise identitaire prenne l'aspect de la folie permet de traduire l'importance du bouleversement psychologique que représente pour la femme le fait de remettre en question son existence et de redéfinir la féminité, l'amour et le couple. Cela débouche sur l'émancipation symbolisée par le fait qu'à la fin de la pièce Eulalia et Rocío sortent de cet espace fermé et limité qu'est la maison. Avant d'être à même de partager à nouveau leur vie avec quelqu'un sur des bases qui restent à inventer, elles doivent apprendre à s'aimer elles-mêmes car « sin un mínimo de libertad personal o de independencia emocional, que es lo mismo, las relaciones amorosas se establecen como un trueque sin más pasión que los miedos y los fantasmas » (p. 15). La résolution du conflit intérieur conduit donc, selon les points de vue, à la guérison ou à une troisième forme de folie, conçue comme la transgression de la norme. La folie devient alors un choix de vie pour lequel il faut se battre face à la société, et être folle à la fin de la pièce, c'est ouvrir paradoxalement les yeux et être plus lucide que jamais.

Notes

- 1 L'édition utilisée ici est celle de Madrid, Fundación Autor, 1997.
- 2 Consuelo Meza, « Construcción de un nuevo concepto de feminidad en la literatura de narradoras mexicanas contemporáneas », 2002, [http:// 136.142.158.105/LASA97/meza.pdf](http://136.142.158.105/LASA97/meza.pdf), pp. 3-4.
- 3 « EULALIA. – Bueno... mis amigas me lo cuentan. Y todos hacen cuatro cosas. Ahora eso sí, a veces, el orden es diferente » (p. 24).
- 4 Ana Tavora, « Pensando sobre los conflictos y la salud mental de las mujeres », 2005, http://www.epes.cl/pdf/conf_mujer.pdf, pp. 3-4.
- 5 Citation extraite de l'article de Carole Egger, « L'écriture féminine de la psyché : La fosa de Maribel Lázaro », in *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 192-193.
- 6 « EULALIA. – Vino a visitarme mi amiga Pilar. [...] Le conté nuestro proyecto de que yo tuviera una vida propia.
CARLOS. – ¿Y qué ? ¿Qué te dijo ?
EULALIA. – Le pareció una tontería. Y me dijo que yo todavía podía conseguir un hombre, que no tirara la toalla » (p. 40).
- 7 « ROCÍO. – [...] No comprendo nada. Antes todo el día quejándote de papá y ahora no puedes vivir sin él.
EULALIA. – No es que no pueda. Es que no quiero » (p. 27).
- 8 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 71.
- 9 Lourdes Bueno analyse le symbole de la maison dans son article, « Lidia Falcón y García Lorca : el espacio del tirano en los dramas de mujer », in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 311-322, de la façon suivante : « Otra imagen metafórica, [...] la de la casa, por su identificación 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 » (pp. 311-312).
- 10 Comme María Jesús Orozco en fait la démonstration dans son article « Claves de la memoria : espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero », in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros/UNED, 2005, pp. 497-507, le traitement de l'espace dans le théâtre de Paloma Pedrero est essentiel, car « en los limitados espacios cerrados, opresivos, el alma se desnuda; se libera tras la máscara, al protagonizar momentos efímeros y, al mismo tiempo, definitivos, pues generarán fisuras importantes en la identidad del personaje » (p. 499).
- 11 Rocío admet parfois l'hystérie de sa mère, ou sa folie, mais ce n'est pas désintéressé. Les deux femmes ayant toutes deux eu une aventure avec Carlos, Rocío tente de se servir de sa mère pour contraindre son père à revenir à la maison et éliminer ainsi une concurrente.
- 12 « EULALIA. – Ya no sé ni lo que siento » (p. 67).
- 13 Consuelo Meza, *op. cit.*, p. 2.

- 14 Phyllis Chesler, *Les femmes et la folie*, Paris, Payot, 1975, p. 78.
- 15 « Independientemente de las diferentes maneras de ser mujeres, tradicionales, modernas, emancipadas o feministas, todas tendríamos incorporados en mayor o menor medida, estos mandatos: ser buena, controlar tu sexualidad y pensar en lo que debes ser no en lo que quieres ser », Ana Tavora, *op. cit.*, p. 3.
- 16 « Rocío. – [...] Yo me acuesto con Carlos por amor y me lo confieso los domingos... » (p. 87).



La locura, la violencia y lo grotesco: feminidad distorsionada en *Atra bilis*, de Laila Ripoll

Ana GARCÍA MARTÍNEZ
Universidad de Giessen

*Nous naissons tous fous.
Quelques-uns le demeurent.*
Samuel Beckett¹

¿Qué es lo genuinamente femenino? ¿Podemos establecer una analogía entre locura y feminidad? ¿Hasta qué punto deforma un comportamiento violento y agresivo nuestras imágenes estereotipadas sobre “la” naturaleza femenina? ¿Cuáles son los recursos estéticos de los que una dramaturga puede hacer uso, en el umbral del siglo XXI, para poner en escena la vida de cuatro mujeres, escapadas del pasado reciente? Estas son sólo algunas de las muchas preguntas que se nos plantean a la hora de leer la obra *Atra bilis* (*cuando estamos más tranquilas*), de Laila Ripoll.

En el presente artículo, trataremos de analizar la representación teatral de la feminidad en la obra en cuestión, retomando cuestiones teóricas de la ya no tan joven investigación de género. El primer capítulo nos ofrecerá una breve introducción a la biografía polifacética de esta *femme théâtrale* y a sus obras escritas hasta el momento, así como una corta sinopsis del contenido de la pieza. A continuación de unas sucintas aclaraciones terminológicas, seguiremos con la parte principal del análisis y de la interpretación del drama, acercándonos a las construcciones teatrales de las identidades femeninas mediante tres diferentes enfoques: mientras que el primer enfoque aborda el nexo temático entre feminidad y locura a través de la caracterización de los personajes, se pregunta el segundo enfoque en qué medida la plasmación de la violencia en escena modifica nuestra percepción de la identidad femenina. Finalmente, adoptaremos –además de los ejes feminidad-locura y feminidad-violencia– un último enfoque de índole principalmente estilístico que nos llevará a señalar las referencias intertextuales, inherentes al texto, entre las que destaca la impronta de la estética de lo grotesco. En el último capítulo trataremos de resumir lo anteriormente expuesto y de establecer algunas conclusiones.

1. Una mujer, muchas caras, una obra

Laila Ripoll, nacida en 1964 en Madrid, es una de las más prometedoras voces de la dramaturgia española femenina de los últimos años, destacando por sus actividades polifacéticas en el mundo teatral. Actriz, dramaturga y directora de escena, no ha dejado de cultivar otras vertientes del trabajo escénico, como las tareas de vestuario, escenografía e iluminación. Licenciada en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza en 1987 y en Decoración por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en 1986, participó, posteriormente, en varios cursos y talleres, entre ellos, el curso de Teatro Clásico de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1991. En ese mismo año, Laila Ripoll fue miembro fundador de la compañía *Producciones Micomicón*, cuyos espectáculos se han representado, desde entonces, en múltiples localidades españolas y extranjeras, pertenecientes al mundo iberoamericano. Hasta el momento, la compañía ha centrado su actividad en la investigación de textos de autores españoles. Laila Ripoll ha realizado, pues, no sólo diversas adaptaciones de obras del Siglo de Oro², sino que también ha dirigido muchos montajes de *Micomicón*³. Su vinculación con el teatro clásico español se expresa también en su trayectoria pedagógica, puesto que es también profesora de Interpretación y Teatro Clásico en la escuela *La Lavandería* de Madrid. En España, Colombia, El Salvador y Honduras ha impartido igualmente varios cursos y seminarios. Asimismo escribe artículos para publicaciones teatrales, entre las que figuran *Primer Acto*, *ADE-Teatro* y *El Pateo*.

La actividad que más nos interesa en este contexto es la faceta de Ripoll como dramaturga. Además de su ya mencionada predilección por adaptar obras clásicas del teatro español, podemos vislumbrar primeras tendencias temáticas y estilísticas en sus propias producciones que se elevan en este momento a nueve obras de autoría individual⁴. La lucha contra el olvido y la reivindicación de la memoria del pasado reciente serían dos temas que se extienden, con diferentes matices y enfoques, por la creación teatral de Laila Ripoll. Nuestra obra en cuestión, *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas)* (2000), se integra, como veremos, perfectamente en este repertorio teatral de obras cuyo objetivo es luchar contra el olvido y reivindicar sus propias raíces culturales, de modo que podemos tomar a Laila Ripoll, además de Itziar Pascual o Yollanda Pallín, como una de las pocas voces femeninas dentro de lo que Sanchis Sinisterra y Floeck han denominado “el teatro de la memoria”⁵. Humor negro y comicidad mordaz, deformaciones esperpénticas y personajes-fantoches, la búsqueda de un lenguaje agudo y acertado tanto como la reivindicación de formas populares son algunos ingredientes estéticos-formales que caracterizan, por el momento, el estilo “ripolliano”. La autora madrileña ha merecido reconocimiento público a través de diversos premios teatrales entre los que destacan aquellos recibidos por *Atra bilis*⁶.

Atra bilis (cuando estemos más tranquilas), que se ha representado en Estados Unidos, Nicaragua, El Salvador, Ecuador, Bolivia, Colombia y Francia, es “un

delirio a cuatro voces”⁷⁷, protagonizado por cuatro ancianas, en una gran casona de un pueblo cualquiera de la Posguerra española. En una noche de jueves, las tres hermanas Nazaria, Daría y Aurori están reunidas para velar el cadáver del marido de Nazaria, José Rosario Antúñez Valdivieso, acompañadas de la fiel criada de Nazaria, Ulpiana. Alrededor de ese velatorio salen a la luz las eternas rencillas entre las hermanas y aquellos secretos ocultos que han permanecido ahí, latentes, durante cincuenta años. Desamores, locuras, odios, envidias, misterios y deseos saldrán a relucir en el transcurso de esta noche de tormenta.

El elemento común que une a las cuatro mujeres es el difunto marido, que permanece, físicamente escondido y protegido en su ataúd, en escena durante todo el tiempo, y que, de una u otra manera, ha formado parte de la vida del cuarteto, dejando un poso de amargura biliosa en ellas. A medida que pasan las horas, los secretos íntimos, los sentimientos, las frustraciones y los recuerdos de las ancianas se van desplegando. Así, nos enteramos, por ejemplo, que Daría, mujer resentida y eterna sufridora al servicio de su hermana mayor, es la culpable de haber desenganchado el carro que causó el accidente en el que, más de cincuenta años atrás, Nazaria se rompió el espinazo. Como castigo por haberle provocado la minusvalía, la hermana pequeña lleva cargando, durante medio siglo, con la primogénita a cuestas a todos los sitios. Se trata, como la propia “burra de carga” descubre a lo largo de la noche por casualidad, de una minusvalía fingida, simulada, que Nazaria, déspota primogénita de la casa, ha seguido manteniendo viva para hacerle la vida imposible a su propia hermana y para fundamentar su poder. Sin embargo, Daría también tiene más de un gato encerrado, entre ellos, una adoración secreta hacia su cuñado que nunca la correspondió. A la que sí que correspondió el difunto, incluso en la cama, fue a Aurori, la tercera hermana, a la que todas llaman la Nena, por el retraso mental que padece desde hace mucho tiempo, pero que alterna con cortos periodos de lucidez. En aquel entonces, Aurori dio a luz a un bebé que entregó, directamente tras el parto, a Daría, bajo la promesa de que la hermana lo llevara al cura, pero la última enterró a su pequeño sobrino en los encinares de la propiedad familiar, puesto que, según ella, el bebé nació muerto. El “macho” de la casa no sólo hizo perder la cabeza a las tres hermanas, sino que también resulta ser el visitante asiduo de la cama de la criada Ulpiana. Es esta mujer, fiel servidora de toda la vida de Nazaria, con aspecto de burra monstruosa, la que pone fin a las eternas querellas e insultos de las hermanas, en un fulminante desquite de cuentas con todos y todas. Confiesa haber preparado el bote del azúcar el día anterior con arsénico para matar a las tres hermanas y para conseguir, por fin, después de tantas privaciones y carencias, su merecida recompensa, es decir los bienes de la familia. Todo parece desarrollarse según lo previsto ya que las tres hermanas prueban, a lo largo del velatorio, unos caramelitos, untados en el azúcar glas envenenado. Sin embargo, los planes infernales de la criada, teñidos de venganza, se ven frustrados, en el último momento, por la lucidez de Aurori. La Nena no

sólo salva su propia vida y la de sus hermanas, habiendo utilizado otro tarro de azúcar para untar los caramelitos, sino que también pone coto a la criada endemoniada; sirviéndole matarratas en vez de anís, Ulpiana muere. Al final de esta historia circular, todo termina igual que empezó, a pesar de las locuras y los secretos destapados del tupido velo del silencio y del olvido: Aurori se hace caca, Nazaria y Daría le dan largas: “Cuando estemos más tranquilas...”⁸ (p. 238).

2. Locura femenina – feminidad loca

Daría.- Locas, todas locas de atar (p. 219).

Como sucede con la mayoría de las nociones que se manejan, hoy en día, en el ámbito científico, carecemos de una definición absoluta y estable de la categoría de feminidad y locura. Para el contexto presente, nos contentaremos con unas aclaraciones terminológicas de base y con un brevísimo repaso a la historia terminológica de ambas nociones.

Durante los últimos treinta años, la categoría “feminidad” ha estado en el centro del interés de las teorías feministas y de la posterior investigación de géneros. La historia del pensamiento occidental se ha servido, generalizando mucho, desde muy temprano, de la “esencia” femenina para explicar la subordinación de la mujer bajo el hombre, introduciendo términos como gracia, belleza, bondad, pudor, debilidad, modestia, pasividad, afectividad para definir a la mujer. Punto de partida es la teoría dualista de los sexos que opera con la polarización entre cultura y naturaleza, razón y sentimiento, público y privado, espíritu y cuerpo. El término de la feminidad se remonta a Aristóteles, quien fijó el carácter femenino mediante el rasgo de la irracionalidad⁹, y, en lo sucesivo, ha conocido una amplia gama de imágenes estereotipadas y producidas principalmente por los hombres¹⁰. Como consecuencia del movimiento feminista surgieron nuevas valoraciones de la naturaleza femenina que podemos dividir en dos grupos de posicionamientos opuestos. En lo que sigue, no partiremos de un concepto esencialista de lo femenino tal como lo hace el “feminismo de la diferencia” que enfatiza las diferencias biológicas, físicas y psíquicas entre ambos sexos¹¹, sino que tomaremos como punto de partida la definición constructivista de la feminidad según el “feminismo de la igualdad”¹², siguiendo el famoso postulado de Simone de Beauvoir: “On ne naît pas femme, on le devient.”¹³. Los atributos “femenino” y “masculino” no sólo carecen de un carácter esencial, sino que acentúan, como veremos más adelante en el análisis de la obra, el carácter performativo de la identidad, término introducido por Judith Butler.

En cuanto a la segunda noción, partiendo de una definición amplia de locura como “privación del juicio o del uso de la razón” y “exaltación del ánimo o de los ánimos, producida por algún efecto u otro incentivo” según el diccionario de la RAE, podemos divisar diversas modificaciones terminológicas a la largo de la

historia del pensamiento occidental¹⁴ de las que solamente quisiera hacer resaltar las siguientes dos: por una parte, las teorías de la patología humoral o de la “bilis atra” cuyos orígenes se remontan a la medicina griega de la Antigüedad y que resuenan en el título de nuestra obra¹⁵, y, por otra parte, la tesis de Michel Foucault, presentada en su *Histoire de la folie* en 1961. Foucault postula un cambio paradigmático del término en cuestión a partir de la Ilustración: mientras que la Edad Media y el Renacimiento utilizan la locura como metonimia para la insensatez del mundo y la insignificancia del ser humano en general, la irrupción de la razón y del racionalismo en el discurso filosófico conduce tanto al aislamiento de los locos de la sociedad “normal” como a la patologización de la locura. La locura se convierte en enfermedad mental. Hasta finales del siglo XIX, el sexo no tiene ningún vínculo específico al respecto. La conexión entre locura y sexo femenino surge, pues, relativamente tarde, pero no sin dejar su huella en un proceso que engendra la dicotomía entre la razón masculina y la locura femenina, lo que nos lleva a una analogización de feminidad y locura¹⁶.

Si contemplamos, para terminar estas observaciones preliminares, el nexo entre locura y literatura, podemos manifestar, como señala Shoshana Felman (1985), que ambos términos sirven de refugio para todas aquellas experiencias de la realidad humana que, en otros discursos o espacios supuestamente “normales”, están reprimidas o no llegan a hacerse escuchar. Felman no sólo considera la literatura el sitio predilecto para la manifestación de la locura, sino que la locura garantiza, en su opinión, la literariedad de un texto, es decir, su resistencia a cualquier fijación interpretatoria¹⁷.

¿De qué manera aparece, pues, la locura sobre las tablas de *Atra bilis*? “Locas, todas locas de atar” (p. 219), dice Daría en una ocasión sobre sí misma y las otras ancianas en escena y fija así el lema apropiado para toda la obra. A primera vista, esta pieza de violencia octogenaria parece afirmar la ya mencionada paralelización entre locura y feminidad. Sin embargo, no se trata de la aparición de un prototipo de la mujer loca, sino que estamos ante la presentación de cuatro diferentes formas de locura con sus propios desarrollos, motivos y excesos.

Aurori encarna el rol de la enferma mental por excelencia: su retraso mental –sus hermanas la llaman “idiota” (p. 171), “boba de cal y canto” (p. 172) o “esta poco seso” (p. 176), “mamarracho” (p. 212) o incluso “demente” (p. 215)– se transmite sobre todo por su lenguaje y su comportamiento infantil¹⁸. Sin embargo, Ripoll rompe el estereotipo simple de la enferma mental, recurriendo al lugar común del loco como el verdadero clarividente: “Siente cosas que los demás no vemos” (p. 211), dice Ulpiana sobre ella. Entre tartamudeos y lloriqueos, saltan de vez en cuando y de repente palabras y frases de clarividencia tajante que cortan como navajas y que sacan, por ejemplo, a la luz la terrible verdad sobre su bebé muerto. Y su papel crucial de salvadora para el desenlace de la obra ya ha sido mencionado. El desencadenante y la razón de su enfermedad mental perma-

necen ocultos. El público puede llegar a preguntarse hasta qué punto sus trastornos mentales pueden quizá tener su origen en una posible violación por el cuñado o en la pérdida traumática de su hijo.

Mientras que el personaje de Aurori nos ofrece, pues, un ejemplo por excelencia de una enferma mental, aluden las exaltaciones, las deformaciones y los delirios de las otras tres ancianas, en primer lugar, al concepto de locura que Foucault hubiera caracterizado como típico de la Edad Media o del Renacimiento. ¿Qué abismos humanos nos presentan Nazaria, Daría y Ulpiana? Nazaria, por ejemplo, se erige como líder visible de ese núcleo fraternal en todos los aspectos: siendo la primogénita, heredó todos los bienes de los padres, un hecho que no deja de repetir a sus hermanas¹⁹. Su obsesión por ejercer el poder absoluto y un gobierno despótico sobre su entorno culmina al final de la obra, al chantajear a su hermana con lo que sabe sobre su papel dudoso y sospechoso en los sucesos pasados de la muerte del sobrino común para mantener el *statu quo* anterior, incluido el servicio de “burro de carga”:

NAZARIA. – Estás teniente. Que me cargues que no estoy presentable y está al llegar el cortejo.

DARÍA. – (*Mira a su hermana sin dar crédito.*) ¿Que cargue otra vez contigo? Ni muerta.

NAZARIA. – Tengo tus secretos. ¿O prefieres que vayamos a los encinares con la pareja de la Guarda Civil? Aquí no ha pasado nada (p. 238).

Esta cita contiene el segundo motor del comportamiento obsesionado y exagerado del personaje de la viuda: además del poder como motivo estimulador de su conducta, Nazaria está obsesionada con la opinión pública²⁰. Nada más revelados los secretos del supuesto mortinato y de la infidelidad de su marido, la hermana mayor no reconoce la trascendencia emocional y traumática, experimentada por Aurori, sino que sólo ve el peligro que emana del descubrimiento de los sucesos pasados para la reputación de la familia: “Putá. Eres la vergüenza de la casa.” (p. 222).

Los rasgos de locura en el personaje de Daría tienen su origen, en primer lugar, en un múltiple estado de falta: falta de bienes financieros y propiedad heredada, falta de poder y superioridad, falta de amor correspondido, falta de sexo experimentado. Condenada a ser la eterna segundona, el carácter de nuestra “solterona” se caracteriza, sobre todo, por los sentimientos de envidia y de rencor: Daría envidia a Nazaria no sólo por ser la señora de la Casa Grande, sino también por ser la esposa de su amor secreto. Envidia a Aurori y a Ulpiana por haber conocido el placer sexual del que ella nunca gozó. De ahí su profundo resentimiento que se ve acompañado por un doble sentimiento de culpa: por una parte, el de ser la cómplice de la tragedia de su hermana Aurori y, por otra, la culpable del accidente que causó la invalidez de Nazaria. Este último sentimiento de culpa junto con su estatus social de mujer soltera la sumergen en la depen-

dencia de carácter tanto financiero-económico como moral. Los motivos de envidia, culpa y dependencia pueden servirnos como posibles enfoques para explicar el comportamiento duro, cruel y violento que hace, como veremos más adelante, patente en el escenario. Hasta qué punto la conducta de Daría llega a transgredir los límites de lo normal, rozando momentos de locura rabiosa, es, por ejemplo, la escena en la que, a solas en la habitación, salta sobre el ataúd y orina, en venganza y por resentimiento, sobre el difunto (p. 204).

La criada, esta inagotable fuente de refranes populares, es la que más está marcada por la situación social en la obra: procedente de una familia numerosa, pero pobre, tuvo que sustituir pronto a su difunta madre y sacar adelante a sus hermanos, soportando una vida de esclava, llena de trabajos, humillaciones y privaciones²¹. Ante este telón de fondo histórico-social que una gran parte de la población española tuvo que sufrir durante los años del hambre, sus planes diabólicos de asesinar a las tres hermanas²² y de invertir la jerarquía social en la Casa Grande cobran más bien la simpatía y la comprensión del público que su desaprobación. Pero antes de su brillante monólogo final, en el que nos hace asistir a su ajuste de cuentas con todos los estratos e instituciones sociales de la época²³, Ulpiana nos hace saber que, además del motivo de venganza y de la justicia social, entra otro elemento en juego:

ULPIANA.– [...] Mi brazo ejecuta la sentencia, pero la voluntad es [del difunto]. Yo sólo soy su instrumento, porque si él viviera no consentiría el maltrato que me dan... (p. 233).

Ripoll recurre, pues, a elementos de las teorías medievales sobre las obsesiones y posesiones demoniacas aunque, en este caso, el diablo sólo aparezca, indirecta e invisiblemente, en forma del único varón en escena. Esta alusión al mundo diabólico y misterioso se ve apoyada, primero, por “una extraña danza de la muerte” (p. 234) que Ulpiana obliga a bailar a las tres hermanas y que nos recuerda siniestros bailes de brujas o de seres de ultratumba, y, a continuación, por la forma exaltada de morir que sufre la criada, “echando espuma por la boca” (p. 234). La venganza de una criada maltratada y la obsesión de una fiel amante se complementan en un juego infernal al que, al final, sucumbe ella misma.

Resumiendo lo anteriormente expuesto, podemos señalar que la locura en *Atra bilis* aparece como un fenómeno pluricausal y plurifacético que, según el personaje, adopta diferentes matices, deformaciones y excesos: la enfermedad mental de Aurori, el despotismo de Nazaria, la envidia de Daría y la obsesión vengativa de Ulpiana. Pero es más, la locura, transportada por los planes diabólicos de Ulpiana, sirve de fuerza motriz de la composición estructural para alcanzar el clímax de la obra. Sin embargo, la locura tiene igualmente la función de confundir y de poner al espectador sobre una pista falsa. En el caso de Aurori, de la “oficialmente” loca, funciona como una máscara o como un velo detrás del cual se esconde la verdadera identidad del personaje: la supuesta enferma mental

resulta ser, al fin y al cabo, la verdadera y única vidente de toda la obra. Introduciendo una pequeña modificación, podemos aplicar una frase de Friedrich Dürrenmatt para describir el mundo infernal de esta obra: el teatro es un asilo de locas²⁴. La locura se nos presenta como una forma “natural” de existir en este mundo. Esto nos lleva a cuestionar los límites convencionales de lo que comúnmente se denomina “loco” y “normal” y sobre los procesos de marginación en nuestras sociedades. Además, no debemos olvidarnos del potencial subversivo y crítico, inherente a la locura presentada en escena, un potencial que se manifiesta por excelencia en el monólogo final de la criada a la hora de ajustar las cuentas con todos y todas: al bufón o al loco, se le concede la crítica social. Por último, y volviendo la mirada hacia nuestra temática de los géneros, es difícil verificar, al cien por cien, la tesis de la dicotomía entre la razón masculina y la locura femenina en el caso de la presente obra, ya que estamos ante un exceso de locura femenina y una ausencia general de voces masculinas de por sí: el difunto José Rosario no habla, se hace escuchar sólo a través del espejo femenino que descubre más de la identidad femenina que del objeto reflejado.

3. La violencia más allá de los sexos: manos y bocas implacables

Además de la locura, representa la violencia el segundo hilo temático de este drama atrabiliario. Esta última noción conoce una multitud de definiciones y formas en diversos campos de aplicación científicos²⁵: violencia psíquica y física, violencia personal y estructural, violencia estática y dinámica, violencia directa e indirecta²⁶. En general, podemos definir la violencia como un comportamiento deliberado que resulta, o puede resultar, en daños físicos o psicológicos a otros seres humanos, animales o cosas. La violencia, enfocada desde el punto de vista de cuestiones de género, analiza, principalmente, problemas de violencia doméstica en el ámbito familiar y matrimonial o aspectos de violencia sexual contra mujeres mediante los ejemplos de la violación o del acoso sexual²⁷. En el contexto de la violencia sexual, se siguen reproduciendo los estereotipos dominantes sobre la distribución de los géneros en vista a los roles de maltratador y víctima: el sexo masculino desempeña, por regla general, el papel del agresor, mientras que, sobre el sexo femenino, recae el de ser víctima, lo que, lamentablemente, sigue correspondiendo, a grandes rasgos, con la realidad sufrida por muchas en la actualidad²⁸.

La plasmación del tema de la violencia en *Atra bilis* viola y transgrede, hasta cierto punto, estos esquemas y pautas tradicionales. La violencia sexual “sólo” aparece en escena como traumático suceso del pasado a través del abuso sexual que Ulpiana sufrió de niña con su primer señor²⁹. El papel desempeñado por el difunto varón de la casa, en sus respectivas relaciones sexuales con Ulpiana y su Aurori, queda, en cierto modo, ambivalente: ¿abusó el ingeniero de su cuñada disminuida mental? ¿Fue una relación fundada en amor o en la desigualdad social entre el señor y la criada? El hecho de que Aurori llore, sinceramente y con gran

dolor³⁰, la muerte de José es más bien indicio de ciertos sentimientos de cariño y afecto, al menos por parte de ella. Los comentarios de Ulpiana sobre el difunto no admiten una interpretación inequívoca³¹, sin embargo, es indudable que la aventura amorosa entre señor y criada hace referencia, ante todo, a la jerarquización estricta que reinaba en la sociedad de la Posguerra española.

A pesar de estos sucesos pasados, que irrumpen, violentamente, a lo largo de la noche, el presente ficticio, sin embargo, nos evoca una imagen completamente diferente en cuanto a la dicotomía agresor masculino y víctima femenina. En escena, vemos solamente a mujeres que se muestran violentas y que exponen múltiples facetas de agresividad. Los ataques físicos, por ejemplo, forman parte de los constantes conflictos y luchas entre las tres hermanas. Un ejemplo: el cadáver va rejuveneciendo a medida que pasan las horas, hasta el punto de que las mujeres se ven obligadas a taponar sus nueve agujeros para impedir que la materia se volatilice en la nada. Cuando la hermana segunda no cumple con un orden en la ceremonia minuciosa de despedida del difunto, dada por la viuda, esta última, “[a]l borde de un ataque de histeria, golpea a Daría con la muleta” (p. 194). O nada más descubierto el secreto de paternidad del sobrino muerto, las dos hermanas mayores “[s]e enzarzan en una pelea a tirones de pelo y arañazos en la cara” (p. 227). Pero tampoco Daría va a la zaga de su hermana mayor: no para de tratar mal físicamente a Aurori; es decir, la empuja bruscamente o vacía, por ejemplo, un botijo encima de ella para callarla, sin mencionar el asesinato del gato de Aurori (p. 225).

Estos actos de violencia física siempre se ven acompañados e incluso superados por la constante brutalidad y agresividad verbal que flota en el escenario. Tacto, sensibilidad, empatía, compasión, suavidad son elementos absolutamente ajenos al lenguaje de los personajes, con excepción del código lingüístico especial entre Ulpiana y Aurori. Por una parte, destaca una multitud de insultos y ofensas a la hora de dirigirse la palabra la una a la otra y de otorgarle un “apodo” que nos hace pensar en *El adefesio*, de Rafael Alberti. Desde expresiones del campo semántico religioso³² pasando por insultos de carácter normal y/o vulgar³³ hasta préstamos lingüísticos del reino animal³⁴: la riqueza de las denominaciones subraya la intensidad y profundidad del odio, de “la mala leche”, del rencor, de la rabia, experimentados por las mujeres recíprocamente, y genera una atmósfera envenenada y llena de bilis. La violencia verbal incluye asimismo un aspecto pragmático de acciones amenazadas o de deseos maliciosos, como podemos leer en el siguiente ejemplo:

DARÍA. – [...] ¿A la tonta [=Aurori] la 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. [...] (*Por Daría.*) Mala puñalada te den. Mala landre te coma. Maricaenzancos. Así vayas caminando, se te enrede la mierda en el gañote y mueras apretada. Desollada. Saco de malicias (pp. 228-229).

La violencia verbal constituye, pues, una forma de abuso psicológico que intenta rebajar, insultar, ridiculizar, humillar a su víctima. La violencia psicológica pretende, en general, sembrar desprecio, provocar intimidación, conseguir el aislamiento y la desvalorización de la otra persona con el fin de imponer la propia voluntad, pensar en el propio derecho y estabilizar la propia posición de poder. Esta forma de violencia se encarna, por ejemplo, en la relación de dependencia entre Nazaria y Daría. La dependencia económica y moral que, durante los últimos cincuenta años, empujó a la última a cargar con la primera, cumpliendo sus deberes de hermana soltera y así las normas sociales de aquella época, se consolida con el descubrimiento de la responsabilidad en el accidente de antaño y desemboca, mediante el acto final de chantaje, en la dependencia absoluta e irremediable de Daría. Otro ejemplo para la violencia psicológica se da en la constelación entre Daría y Aurori. La hermana pequeña, normalmente el blanco predilecto de insultos, provocaciones y desprecios de las demás, desempeña también el rol activo de agresora emocional y presiona a Daría psicológicamente en el sentido de que no se da por vencida hasta que el secreto de su bebé muerto es revelado, evocando pedazos de memorias sin parar³⁵.

Violencia física, violencia verbal, violencia psicológica: hemos visto cómo Laila Ripoll pone en escena una amplia gama de diferentes formas de agresión y violencia en manos y bocas femeninas, lo que tiene como consecuencia que la dicotomía agresor masculino/víctima femenina se anule y el sexo femenino actúe según el estereotipo tanto activo como pasivo. La violencia no se limita ni se aferra, pues, a ninguna fijación estable en lo concerniente a la especificidad de género, sino que se presenta más bien como un principio universal de convivencia entre seres humanos. Todas están locas, todas usan la violencia. El mosaico de la violencia forma parte de la máscara de la feminidad.

4. La feminidad como juego grotesco de género

La violencia verbal de los insultos, el ambiente oscuro y represivo así como la constelación de los personajes nos recuerdan la ya mencionada “fábula de amor y las viejas”³⁶ de Rafael Alberti³⁷. Tanto el personaje de Gorgo de Alberti como el de Nazaria de Ripoll dejan una estela de referencias intertextuales a la inolvidable figura de Bernarda Alba. El despotismo, la crueldad y la encarnación del sistema patriarcal, dominado por los valores del honor y de reputación social, todos tan típicos de la protagonista lorquiana³⁸, se hacen sentir en nuestra obra, por ejemplo, en la escena después de la revelación del secreto que rodea la muerte del bebé de Aurori (p. 223) o también poco antes de acabar la obra, cuando la primogénita impone la manera de tratar con la muerte respecto al asesinato de Ulpiana:

NAZARIA. – [...] No ha pasado nada. Hala, a lavar la copita del anís y a poner al difunto en su sitio. Aquí no ha pasado nada, ¿entendido? Nada. A la Sansona la sentamos en una silla y a decir que se murió y no se despertó. ¿Quién va a reclamar por esta muerte de hambre? Nadie. [...] (p. 237).

Las didascalias refuerzan esa huella interliteraria: al principio del drama, leemos que las tres hermanas están vestidas “de luto riguroso” (p. 167), que la obra está ambientada en una “sala [...] enorme, oscura y densa, en la gran casona antigua y solariega, de la pequeñísima aldea” (*ibidem*), sin mencionar que los postigos de las tres ventanas están “cerrados a cal y canto” (*ibidem*).

Pero son más los elementos intertextuales que Ripoll nos ofrece: la situación del velatorio de un marido difunto recuerda mucho a *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, aunque el papel de la viuda, que llora la muerte de su esposo, se haya dividido en el caso presente por cuatro. La estructura circular de la pieza –la obra abre y cierra con Aurori, quien requiere la ayuda de sus hermanas– no sólo alude a lo irremediable de la dependencia mutua entre las tres hermanas, sino también hace referencia a la circularidad y la falta de salida de *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre. “L’enfer, ce sont les autres”; o precisemos: aquí, el infierno son las otras. Resaltan además las referencias intermediales a la pintura: los candelabros con velones iluminan la escena “coloreándola como un cuadro de Gutiérrez Solana” (p. 167) de modo que, desde el comienzo, domina una atmósfera bosquiana o goyesca sobre las tablas³⁹. Dice Vieites que se trata de un texto “en el que tal vez se pueda intuir la impronta de Rabelais, de Quevedo, de Ghelderode, de Orton o del propio Valle-Inclán”⁴⁰. En común tienen estos autores de diferentes nacionalidades y épocas la mirada crítica sobre las respectivas sociedades en las que vivían y a las que se oponían, mediante la farsa o la sátira, utilizando los recursos estéticos de lo grotesco. Es ésta la tradición de la deformación artística de nuestra realidad en cuya estela Laila Ripoll navega con su drama de ancianas locas.

Préstamo terminológico de la arquitectura⁴¹, lo grotesco denomina en literatura, como bien es sabido, una forma literaria que yuxtapone elementos supuestamente opuestos e incompatibles como lo cómico y lo cruel, lo ridículo y lo horrible⁴². Así también sucede en nuestra obra donde la dramaturga madrileña crea un cóctel de humor negro y espanto en el que el espectador se atraganta con la risa. Tomemos como primer ejemplo el ya mencionado desliz de Daría ante su cuñado. En el monólogo, en el que dirige la palabra a su amor secreto, la solterona ajusta cuentas con su dudoso pasado: José Rosario Antúnez Valdivieso había aparecido, un día, milagrosamente, en el pueblo de las tres hermanas, “a caballo y vestido de guardia marina” (p. 204), y había presumido con su supuesto pasado de guardia marino e ingeniero en una isla tropical. Conociendo estas circunstancias y la fama de mitómano y de fanfarrón de la que gozaba el viudo, la acción vengativa de Daría no carece de cierta comicidad repelente:

DARÍA. – [...] (*Lo abofetea.*) Señoritingo (*Mira a izquierda y derecha. Se sube las faldas y se coloca a horcajadas sobre el difunto.*) ¿Querías agua? (*Orina sobre el difunto.*) Pues toma agua. No será la de las playas del cayo Piedras pero también es tibia y salada. Como ves me acuerdo bien de todas tus patrañas. De todas. [...] (p. 204).

El acto sexual, en el pasado jamás realizado entre cuñado y cuñada y en el presente insinuado por la postura de Daría, se convierte aquí en acto de mera micción, es decir, en un acto de venganza y desprecio absoluto⁴³.

A los rasgos característicos como lo cómico, la exageración y la deformación se unieron también, desde el Romanticismo, elementos de lo fantástico en la estética grotesca. En *Atra bilis*, nos encontramos con una serie de elementos que optan por la irrupción de lo irreal, de lo fantástico y lo inverosímil en la realidad “realista” de la ficción dramática. Quizá donde se observen esos elementos con más claridad sea precisamente al analizar la ya mencionada misteriosa metamorfosis que padece el cadáver. A lo largo de la obra, el cuerpo del difunto va rejuveneciéndose y nos proporciona así una biografía acronológica de su vida, comentada por las cuatro mujeres: el anciano octogenario pasa a ser un sesentón grueso, seguido (en realidad más bien precedido) por la fase de dieta a causa de la diabetes y la fase de obesidad anterior, continuando por el tiempo (diez años antes) donde todavía tenía pelos⁴⁴. Mientras que las hermanas se pelean y evocan el fúnebre pasado, este proceso, untado de realismo mágico, sigue avanzando en la sombra y culmina en la ceremonia del taponamiento: ante el cuerpo del difunto en estado de plena juventud y potencia masculina, las tres hermanas proceden en el protocolo que ellas consideran como lo más natural del mundo (p. 217). En este rito de extraña superstición se mezclan elementos de origen cristiano, como por ejemplo la canción polifónica con acompañamiento de esquila⁴⁵, interpretada por las tres ancianas ante el cuerpo momificado que, al final, les queda “de retablo” (p. 220). Los actos de fe cristiana, celebrados en escena, como la canción con la que abre la obra, se ridiculizan a través de la exageración y se desenmascaran, así, como ritos que carecen de profundidad y seriedad religiosa.

Faltan por mencionar las influencias de un dramaturgo español que haya dejado quizá la impronta más fuerte en la presente obra: Valle-Inclán. Su esperpento, ese género literario, en el que se deforma la realidad, mediante una estilización grotesca de los personajes y las situaciones tanto como por el predominio de la violencia verbal, está al servicio de una implícita intención crítica de la sociedad española de aquella época. Como afirmó Valle-Inclán en la famosa escena 12 de *Luces de Bohemia*, “el sentido trágico de la vida española sólo puede ofrecerse con una estética sistemáticamente deformada”. Los consabidos espejos cóncavos también funcionan en esta obra, escrita en el siglo XXI.

El principio básico del esperpento consiste en la deformación desde la distancia y el rechazo de cualquier tipo de identificación por parte del espectador. Entre la amplia gama de técnicas esperpénticas, quisiera destacar de forma

ejemplar, para lo que aquí importa, sólo dos aspectos. El primero se refiere a la degradación del lenguaje. En *Atra bilis*, domina un lenguaje coloquial de bajo nivel con una notoria inclinación a los vulgarismos: además de la gran cantidad de insultos, ofensas y tacos, de los que ya hemos hablado anteriormente, se emplean varios recursos típicos del lenguaje popular como, por ejemplo, el artículo ante el nombre de pila (“la Ulpiana”, p. 176), un excesivo uso del pronombre demostrativo con efectos peyorativos y desdeñosos (“la mocosa esta”, p. 195; “Seca a esta tonta”, p. 198; “esta tarasca”, p. 198; “esta demente”, p. 215), sin mencionar la multitud de expresiones del lenguaje “de pueblo” (“Trae acá, pa ca, los jodíos caramelos”, p. 179) o el refuerzo de los tacos mediante el “so” (“So marrana”, p. 181; “so víbora”, p. 185). Abundan los refranes de cultura popular en escena, sobre todo, dado que Ulpiana, antes de dejar caer la máscara y revelar sus planes asesinos, casi sólo habla en dichos de uso común o en variaciones de esos mismos⁴⁶.

El segundo aspecto que cabe destacar en relación con las huellas esperpénticas se refiere a la plasmación de los personajes dramáticos. Como hemos visto en los capítulos precedentes sobre la representación teatral de la feminidad, todas las mujeres en escena se caracterizan por una u otra forma de locura y violencia. Hay que añadir la degradación de los personajes hacia el estatus de fantoches y marionetas. Bien es cierto que cada una de las mujeres en escena resguarda su propio individualismo, su propio destino, su propio secreto, pero, sin embargo, se extiende, desde un principio, una constante y latente animalización de los personajes. Las didascalias preliminares ya comienzan con este juego animal: mientras que Nazaria “rezuma autoridad vacuna” (p. 167), Aurori mira a las musarañas con sus “ojillos de cabra” (*ibidem*) y Daría se mueve con “movimientos de ratón de campo” (p. 168) y su cara recuerda la de “un perro faldero malo” (*ibidem*). Daría califica a la criada de su hermana en varias ocasiones de “perra” o “perro sicario”, destacando los aspectos de lealtad y fidelidad en la relación criada-ama⁴⁷. En el personaje de Nazaria podemos distinguir además una tendencia hacia la repetición de elementos sintácticos, lo que intensifica la impresión de un fantoche que traquetea⁴⁸. Y finalmente encontramos en las acotaciones una multitud de instrucciones que sugieren a los actores un juego exagerado, deformado y paródico, como por ejemplo en la inspección del cadáver taponado: “[...] Observan al difunto y, al hacerlo, se les transforma la cara en una mueca de felicidad. Silencio. Las mujeres sonríen y se miran entre sí, arrobadas, casi hermosas, unidas por algo sobrenatural que sólo ellas comprenden” (p. 216).

Hay otro elemento que contribuye a la “fantochezización” de los personajes, pero que traspasa el mero análisis del texto dramático. Me refiero al hecho de que Laila Ripoll, directora, optó por la puesta en escena de actores masculinos en los papeles de las ancianas locas. Este “*gender switching*” acarrea, al menos, tres consecuencias: primero, la interpretación de actores conduce a una mayor caricaturización de los personajes. Segundo, esta decisión por parte de la directora

enfatisa el aspecto lúdico de los roles de sexo e introduce la feminidad como máscara en escena. En las discusiones de los últimos años sobre cuestiones de género y con la irrupción de la diferenciación entre “sexo” y “género”, se abre un amplio campo de diferentes asignaciones de roles que se caracterizan sobre todo por ser variables y aptos para cambiar. En este contexto puede aparecer el concepto de la máscara como categoría “salvadora”⁴⁹ que remite al nivel de la representación y al acto cultural de la plasmación de los géneros. En nuestro contexto, los actores masculinos se ponen a través del vestuario y del maquillaje, pero sobre todo mediante el juego de actuar, la máscara de la feminidad. Acentuando este aspecto de lo lúdico de los estereotipos de géneros, estamos sólo a un paso del carácter performativo de los géneros, aspecto introducido por la americana Judith Butler. Butler parte de la puesta en duda de la categoría “mujer” como sujeto del feminismo⁵⁰ y de la ya mencionada distinción entre “sex” y “gender”⁵¹. Efectuando una crítica general de la posibilidad de fijar identidad, postula el carácter constructivo de cualquier tipo de identidad que sólo se puede, según ella, producir en los discursos culturales. Ser hombre o ser mujer constituye, para Butler, un efecto de una serie interminable de actos performativos y de estilizaciones del cuerpo. Dice ella que la performatividad no es un acto consciente, sino un efecto del discurso de género que se manifiesta en la repetición interminable y no intencional de normas y que produce así la identidad⁵². El juego teatral con los géneros puede ser considerado como un posible ejemplo de este carácter performativo de los roles de género: cabe la posibilidad de cambiar las configuraciones culturales de género y de las identidades de género, (per)turbando (*to trouble*) la binaridad de los sexos⁵³. Sin embargo, podemos interpretar la decisión en favor de actores masculinos de otra manera⁵⁴: mientras que sean visible y explícitamente actores los que interpretan los papeles de aquellas ancianas que no corresponden con las imágenes convencionales de feminidad, el “*gender switching*” en escena puede perder parte de su potencial subversivo, puesto que el espectador corre riesgo de atribuir las cualidades expuestas al sexo del actor masculino y no al del personaje femenino⁵⁵.

5. Conclusión o la máscara distorsionada de la feminidad

Llegados a este punto, y a tenor de lo visto, se pueden establecer algunas conclusiones acerca de nuestra pregunta inicial sobre la representación teatral de la feminidad: en *Atra bilis*, Laila Ripoll quiebra las ideas e imágenes convencionales de lo femenino y pone en su lugar una máscara distorsionada de feminidad. El término de la distorsión no tiene ningún carácter evaluativo, ni mucho menos despectivo acerca del objeto en cuestión, sino que debe ser interpretado como proceso de divergencia estética de las representaciones y modelos de lo que, por lo común, se asocia con el concepto de la feminidad.

La primera distorsión se logra a través de la introducción de la locura como principio estructural de la obra y como principio básico del ser humano. Ripoll

nos presenta el tema de la locura como un fenómeno plurifacético y pluricausal, ofreciendo cuatro diferentes formas y motivos al respecto: en Aurori la enfermedad mental pareada con la lucidez sobrenatural de una clarividente, en Nazaria la avidez por el poder despótico y la vesania por la opinión pública, en Daría el peso de la culpa y el rencor de la siempre rechazada y, finalmente, en Ulpiana la venganza de la amante socialmente perjudicada y la obsesión diabólica⁵⁶.

Es la plasmación de la violencia que transgrede los límites de los sexos la causa de la segunda deformación de nuestra máscara. Dinamitando la dicotomía agresor masculino-víctima femenina, los cuatro personajes femeninos resultan desempeñar tanto el rol activo como el rol pasivo en diversos actos de agresiones mutuas. La violencia sexual, que representa, por regla general, junto a la violencia doméstica, la forma más tratada en relación con cuestiones de género, parece en escena sólo de manera implícita y marginal (por ejemplo, el abuso de mujeres socialmente subordinadas) mientras que abundan las violencias física, verbal y psicológica sobre las tablas y ponen, así, al descubierto una cara negativa, fea y aborrecible de lo femenino que dice más sobre los abismos generales del ser humano que sobre cualquier especificidad de género.

Finalmente, aparece la feminidad sobre las tablas en el disfraz de juego grotesco. Entre las múltiples referencias intertextuales a diversos precursores de la historia de la literatura, resalta la huella de la estética grotesca. Mediante la yuxtaposición de elementos cómicos y horribles, ridículos y espantosos, Ripoll crea un mundo lleno de deformaciones lingüísticas e irrupciones de lo fantástico. El contexto histórico de la obra y las condiciones sociales de la España de Posguerra sirven de telón de fondo y de producto de contraste para crear momentos, acciones y situaciones en los que se transgreden los límites tradicionales en el proceso de creación de identidades femeninas. La deformación de los personajes hacia seres-fantoches acentúa el carácter performativo de las identidades de género y cuestiona, así, de manera implícita, las diferencias tradicionales entre ambos sexos. Podemos, pues, considerar *Atra bilis* como un ejemplo teatral de la performance de los géneros: hombres *interpretan* a mujeres, o estrictamente hablado, interpretan modelos de mujeres que se construyen social y culturalmente. La máscara distorsionada de la feminidad nos sirve en este contexto de metáfora, pero también de estímulo para participar en el juego de los roles de género.

Notes

- 1 Samuel Becket, *En attendant Godot* (1952), Paris, Éditions de Minuit, p. 113.
- 2 Como, por ejemplo, *El acero de Madrid*, *Mudarra*, *La dama boba* y *Castrucho*, de Lope de Vega, *El coloquio de los perros*, de Cervantes, *Ande yo caliente* y *Los cabellos de Absalón*, ambas de Calderón de la Barca.
- 3 Además de las puestas en escena de las adaptaciones de las obras mencionadas de Lope de Vega y de Cervantes, ha escenificado también *Macbeth* de Shakespeare, sus propias obras *La ciudad sitiada* y *Atra Bilis* al igual que *Jocoseries*, una obra de Mariano Llorente sobre textos de Calderón de la Barca.
- 4 *La ciudad sitiada* (1996) nos muestra, por ejemplo, las pequeñas historias de siete personas que sufren la violencia, el hambre, el dolor y la crueldad en diferentes guerras civiles que van desde El Salvador pasando por Kósovo, Sarajevo y África hasta el Madrid republicano. En *El día más feliz de nuestra vida* (2001), se nos evoca, por una parte, la visión de una España franquista de los sesenta, bajo el peso de la religión y del régimen, vista por los ojos de unas trillizas, a la víspera de su primera comunión, y, por otra parte, veinte años después, esta vez a la víspera de la boda de las tres hermanas, la imagen de una España socialdemócrata, marcada por la movida, la apertura y la joven democracia. El conflicto entre un joven que intenta llegar a los Estados Unidos en búsqueda de un futuro mejor y del fantasma de su abuelo, republicano y español, que le susurra al oído la importancia de la patria, es llevado a escena en *La frontera* (2003). Mientras que *Que nos quiten lo bailao* (2004) habla del exilio, de la frontera francesa, de la emigración, de la añoranza y de las despedidas, Ripoll rescata del olvido, con su último proyecto, a *Los niños perdidos* (2005), a las víctimas más frágiles de la Guerra Civil y del Franquismo: los niños arrancados de sus familias e internados en hogares de la Obra Nacional Auxilio Social. Con esta entrega, la dramaturga y directora ha abandonado el terreno del teatro alternativo al estilo de la Cuarta Pared o la Sala Triángulo y ha debutado en la sala grande del Teatro María Guerrero, consiguiendo una buena acogida tanto de la crítica como del público. El resto de las obras de la dramaturga muestran igualmente un evidente compromiso con cuestiones sociales de nuestro tiempo, como la violencia de género en *Unos cuantos piquetitos* (1998) o los prejuicios sociales en *Victor Beveh* (2002). La novena obra lleva por título *El árbol de la esperanza*, Madrid, La Avispa, 2004.
- 5 Sanchis Sinisterra ha definido esta noción de la manera siguiente: “El teatro, que siempre pretende hablar a sus contemporáneos, se vuelve a menudo hacia el pasado para nutrir el presente, para dotarlo de raíces, de sentido, de densidad. A las obras surgidas de esta mirada retrospectiva se las suele llamar “históricas”, pero a mí, francamente, esta denominación me parece un poco solemne y acartonada. En vez de usar el pretencioso término de “teatro histórico”, yo prefiero hablar de “teatro de la memoria” (José Sanchis Sinisterra, “Una propuesta del autor”, in *Terror y miseria en el primer franquismo. Cuaderno pedagógico*, Madrid, Teatro del Común, 2002, p. 9). Asimismo habla Floeck de “un cambio paradigmático del drama histórico hacia el teatro de la memoria” (Wilfried Floeck, “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en

prensa, p. 17) y establece un paralelo entre la novela de la memoria y su correspondencia teatral.

- 6 La dramaturga ha recibido, entre otros galardones, por *La ciudad sitiada* el Premio Caja España de Teatro 1996, el Primer Premio a la Mejor Dirección Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz 1999, el Premio “José Luis Alonso” de la ADE 1999, por *Castrucho* de Lope de Vega/Laila Ripoll, el Premio Mejor Creación Escénica “Garnacha de Rioja” de Haro 2004, Finalista Premio ADE al Mejor Vestuario, por *Que nos quiten lo bailao*, el Tercer Premio del Certamen Nacional de Teatro para Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz 2005, y, finalmente, por *Atra bilis*, Mención Especial del jurado del Premio “María Teresa León” 2000, el Premio Especial del Público “Garnacha de Rioja” de Haro 2001, el Primer Premio Certamen de Directoras de Escena de Torrejón de Ardoz 2002, el Premio “Ojo Crítico” de Radio Nacional de España 2002, Finalista al Premio Nacional de Literatura Dramática 2002, Finalista Premio “Max” al Mejor Texto Dramático en Castellano 2003, Mérito al Mejor Texto y Espectáculo del Festival de Teatro Hispano de Miami 2004.
- 7 Manuel F. Vieites, “Creación dramática, género y compromiso”, in *Premio “María Teresa León 2000”*, Madrid, ADE, 2001, pp. 7-22, aquí p. 15.
- 8 En lo sucesivo, las indicaciones de las citas de la obra se referirán a la siguiente edición: Laila Ripoll, “Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)”, in *Premio “María Teresa León 2000”*, Madrid, ADE, 2001, pp. 165-238.
- 9 Elena Kilian, “Weiblich/Weiblichkeit”, in Renate Kroll (ed.), *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002, pp. 399-400, aquí p. 399.
- 10 Como, por ejemplo, pecado y depravación (la Iglesia); inmoralidad (Schopenhauer); comprensibilidad, emocionalidad, histeria (Rousseau, Kant, Diderot); diletantismo (Goethe); sensibilidad atormentada (Humboldt) y un ser receptivo que envidia al hombre por el pene (Freud) o que no existe en el sistema simbólico falogocéntrico. Ver Renate Kroll, “Was können Gender Studies heute leisten? Zu Visionen der Subversion und (weiblicher) Subjektkonstituierung”, in Renate Kroll / Margarete Zimmermann (ed.), *Gender Studies in den romanischen Literaturen: Revisionen, Subversionen*, Frankfurt am Main, dipa-Verlag, 1999, pp. 13-28, aquí p. 15.
- 11 El “femenismo de la diferencia” intenta redefinir la feminidad sobre una base psicoanalítica y postestructuralista. El punto en común de las teóricas de la diferencia, muy heterogéneas entre sí, consiste en el pensamiento de la diferencia de los sexos. Contra estos modelos ha surgido, desde mitad de los años setenta, el reproche del esencialismo por parte de las defensoras de los *Gender Studies*.
- 12 Las teóricas de la igualdad niegan cualquier tipo de esencia innata o auténtica de ambos sexos. La identidad tanto femenina como masculina se considera como una construcción.
- 13 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1973, p. 13.
- 14 La Antigüedad reconoce por ejemplo con Platón la bicausalidad del estado mental de la locura, provocado o por enfermedad humana o por efectos divinos (ver, por ejemplo, *Fedro*, de Platón). En la Edad Media, se debe la locura, *grosso modo*, a la influencia de Dios; o dicho de otra forma, la teoría de la obsesión de demonios y del diablo florece.

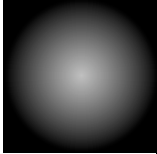
- 15 Según las antiguas doctrinas de Hipócrates (aprox. 460-370 a.C.), el equilibrio de los cuatro líquidos corporales –la sangre (aire), la flema (agua), la bilis negra (tierra) y la bilis amarilla (fuego)– es esencial para la salud corporal y psíquica de los seres humanos. En la Edad Media conocen un nuevo auge.
- 16 Esta analogización culmina, por ejemplo, en la clasificación de la histeria como prototipo de trastornos mentales femeninos en el psicoanálisis de Sigmund Freud (ver Sabine Schütting, “Wahnsinn”, in Renate Kroll (ed.), *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, pp. 398). A pesar de las modificaciones señaladas, el concepto de la locura goza, en lo que concierne a la recepción y la evaluación, desde sus orígenes, de ambivalencias considerables: desde siempre, la locura ha provocado al mismo tiempo fuerte fascinación y miedo (ver Isabelle Smadja, *La folie au théâtre. Regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 10) y ha sido instrumento de discriminación, pero también vehículo de subversión. Annette Schlichter interpreta, por ejemplo, siguiendo la argumentación de la *critical madness*, la locura femenina como categoría discursiva con función de crítica cultural, puesto que, analizando y desenmascarando la figura de la loca como construcción patriarcal, se facilita una crítica general de las bases epistemológicas y de los efectos socio-culturales en cuanto a las representaciones sociales de ambos sexos (ver Annette Schlichter, *Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik*, Tübingen, edition diskord, 2000, p. 18).
- 17 Shoshana Felman, *Writing and madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, Cornell, Cornell University Press, 1985, p. 254 (en francés: *La folie et la chose litté- raire*, Paris, Seuil, 1978).
- 18 No sólo sigue chupándose el pulgar (p. 202), sino que en la escena de apertura vemos, por ejemplo, cómo, nada más acabar la canción inicial de lamento religioso por el difunto, la Nena, a pesar de su edad, demanda la ayuda de sus hermanas para hacer sus necesidades: “Caca” (p. 169). En otra situación, Ulpiana incluso ha de limpiarle el culo a la benjamina ante los ojos de las hermanas y “con un cuerpo presente” (p. 191). Su lenguaje es reducido a un vocabulario muy básico de niña pequeña, con frases cortas e interrumpidas y con expresiones de lenguaje infantil.
- 19 Pp. 182, 189, 192.
- 20 Para ella, es, por ejemplo, extremadamente importante hacer cuentas exactas de las mujeres que han acudido (p. 184) y, en diversas situaciones, se pregunta hasta qué punto la conducta corresponde con las normas morales de la época (“¿Estará bien comer de esto [=los caramelos] siendo el luto tan reciente?” (p. 178), “¿Estará bien que cante [Aurori] habiendo un cuerpo presente? (p. 180).
- 21 “Ulpiana.— (*Bebe.*) Yo nunca tuve sábanas de hilo ni colchón blando. Sólo trabajos desde que me pude tener en pie. Siete niños mocosos para compartir un mendrugo de pan mugriento. Y a ver cómo se llevaba la tuberculosis a los más pequeños. De la era al río y del río a la Casa Grande, a mendigar. Sabañones en las orejas en invierno y calenturas en el verano. Y por la noche, al suelo de tierra. Y mi madre que no lo pudo soportar. Y yo... a tirar de los mocosos que quedaban. Una criatura cuando empecé a servir. Y gracias. Y el señor palpándome los ijares y yo que ni había tenido mi primera sangre. Y a agachar la cabeza y a aguantar. Ya a sufrir trato de esclava. Pero eso se ha terminado. Ahora la señora ama soy yo, y a que me sirvan” (pp. 233-234).

- 22 Al principio, Ulpiana quería “sólo” asesinar a las dos hermanas mayores, pero cuando se da cuenta de la relación especial que su “querida criatura” Aurori mantenía con su cuñado, modifica sus planes (“ULPIANA. – Yo no quería, señorita. Sabe Dios que no quería... pero cuando la vi así, abrazada al señor... cuando la vi de esa manera supe que usted también entraba en el lote, aunque algo se me desgarrara por dentro”, pp. 231-232).
- 23 La crítica va dirigida contra el dogmatismo de la Iglesia, las acciones represivas de la Guardia Civil así como la mala asistencia médica de la época (p. 234).
- 24 La cita en francés de Dürrenmatt dice: “Le monde est un asile de fous” (cit. por Isabelle Smadja, *op. cit.*, p. 269).
- 25 El idioma alemán tiene incluso un abanico más amplio de diferentes aplicaciones puesto que, a diferencia de los idiomas románicos, el término “Gewalt” incluye tanto el significado de “violencia, fuerza, vehemencia” como el de “poder, potestad”.
- 26 Ver Susanne Baer, “Gewalt (gegen Frauen)”, in Renate Kroll (ed.), *Metzler Lexikon Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, p. 162.
- 27 Ver Christine Künzel, “Gewalt/Macht“, in Christina von Braun / Inge Stephan (ed.), *Gender Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Böhlau, 2005, pp. 115-138, aquí pp. 120 y siguientes.
- 28 Sin embargo, el tema “violencia contra los hombres” se está descubriendo sólo paulatinamente por el ámbito tanto científico como social.
- 29 P. 233.
- 30 P. 226.
- 31 Por una parte, crítica a su antiguo señor en varias ocasiones (“No quiero ver cómo se matan las señoras por ese mal hombre”, p. 227), por otra parte, son innegables su lealtad y su afición hacia él (“Yo sólo soy su instrumento, porque si él viviera no consentiría el maltrato que me dan...”, p. 233).
- 32 “Cállate, boca de Satanás”, p. 169; “Ven aquí, hija de Gomorra”, p. 226; “Cállate, Babilonia”, p. 210; “Hala, ya salió Santa María Goretti”, p. 187; “perra del infierno”, p. 232.
- 33 “Putá”, p. 172; “mala cuca”, p. 170; “hipócrita”, p. 174; “falsa y envidiosa”, p. 174; “estafermo”, p. 187; “idiota”, p. 171; “malcriada”, p. 172; “esta poco seso”, p. 176; “esta demente”, p. 215; “choca”, p. 198.
- 34 “So víbora”, p. 185; “Camello”, p. 185; “¡Hiena! ¡Fiera corruptial!”, p. 218; “esta caballona”, p. 191; “zorra rabiosa”, p. 232.
- 35 Pp. 210 y siguientes.
- 36 Javier Huerta Calvo, *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p. 2682.
- 37 En *El adefesio*, Gorgo, vieja hermana de don Dino, se imagina ser su difunto hermano, poniéndose simbólicamente sus barbas, convirtiéndose entonces en un ser cruel y vengativo.
- 38 Wilfried Floeck, “‘Nacer mujer es el mayor castigo’. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca”, in Wilfried Floeck, *Estudios críticos sobre el teatro español*

del siglo XX, publicado por Hartmut Stenzel y Herbert Fritz, Tübingen/Basel, Francke, pp. 33-46, aquí pp. 35-38.

- 39 Ver “[...] las infernales visiones que El Bosco recreaba en El Jardín de la Delicias”, Manuel F. Vieites, *op.cit.*, p. 16.
- 40 Manuel F. Vieites, *op.cit.*, p. 16.
- 41 El adjetivo “grotesco” deriva del italiano “grottesco” (de las grutas) y designa, en arquitectura, al estilo o adorno que imita la aspereza de las rocas. Al principio, el término se refería a los ornamentos con arabescos que relucían sobre las paredes en grutas de antiguos palacios y baños y que mostraban escenas o gestos ridículos, chabacanos, vulgares o absurdos, mezclando elementos de plantas, animales y seres humanos. Ver Elisheva Rosen, “Grotesk“, in Karlheinz Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2: Dekadent-Grotesk*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2001, pp. 876-900, aquí p. 880.
- 42 Dijo Víctor Hugo en el prólogo de su drama *Cromwell* (1827), refiriéndose a la importancia de lo grotesco para el pensamiento moderno: “Il est partout, d’une part il crée le difforme et l’horrible; de l’autre le comique et le bouffon”.
- 43 Hay muchas más escenas en las que podríamos ver cómo funciona este juego grotesco de la yuxtaposición de lo opuesto. Entre ellas, figura, por ejemplo, la escena en la que Aurori presiona a Daría por los sucesos de anteaños y se hace, al mismo tiempo, sus necesidades encima (pp. 184-190). Otro ejemplo sería la escena en la que Ripoll hace estallar el paralelismo que establece, a lo largo de la obra entera, entre el bebé muerto de Aurori y el gato asesinado por Daría, sobre todo mediante el pronombre personal “lo”. Dice Daría, refiriéndose al funeral del maldito, en este contexto: “...Menudo funeral que le organizó [=Aurori al gato], con gori-gori y todo... Ni que la hubiera matado al hijo...” (p. 225).
- 44 Pp. 180-196.
- 45 Pp. 219 y siguientes.
- 46 Con pequeños cambios y variaciones, podemos contar alrededor de 25 refranes que Laila Ripoll pone en la boca de la criada. Entre ellos, figuran dichos como “Sueño sosegado no teme nublado” (p. 202), “El hombre es fuego y la mujer estopa, viene el diablo y sopla” (p. 227) o también la expresión gongorina “Ande yo caliente, ríase la gente” (p. 233).
- 47 Hay muchas más analogías procedentes del reino animal que destacan ciertas cualidades de los personajes: la forma femenina de lagarto de la que es titulada Nazaria en otra ocasión alude a ciertas connotaciones de malicia e insolencia. La caracterización de Daría como “loba rabiosa” (p. 203) hace referencia a su rabia y la furia que se ha tragado durante medio siglo. Los apodos de Aurori no abandonan el campo semántico de la inocencia y la ingenuidad (“esta paloma sin hiel”, p. 229; “pajarillo”, p. 232; “esta corderita blanca”), y los de Ulpiana el de la rudeza y lo demoníaco (“Zorra rabiosa. Perra del infierno”, p. 232).
- 48 “[...] Mira que te lo dije, te lo dije y tú, como siempre, haciendo lo que te da la gana. Siempre lo que te da la gana y yo que te lo dije, te lo dije, te dije lo del terno y lo del uniforme. ¿Te lo dije o no te lo dije?” (p. 193).

- 49 Ver Elfi Bettinger / Julia Funk (ed.), *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995, p. 8.
- 50 Ver Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991, p. 33 (en inglés: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York, Routledge, 1990).
- 51 El término “sex” designa el sexo biológico, mientras que “gender” se refiere al sexo social, es decir, que incluye los factores de la socialización –como el idioma, el entorno, la sociedad, la cultura– impuestos al cuerpo masculino o femenino. Hombres y mujeres son considerados como constructos socio-culturales. Butler da incluso un paso más allá, invirtiendo el orden del conexo “sex-gender”. Según ella, el sexo biológico es siempre sólo accesible a través de simbolizaciones culturales; por consiguiente, es el “gender” que organiza la inteligibilidad de los cuerpos. De ahí, la filósofa americana hace la pregunta de si la idea de la diferencia entre el cuerpo masculino y femenino que se basa en la biología no es sino una ficción posterior con el fin de estabilizar las atribuciones de “gender”. Ver Judith Butler, *Körper von Gewicht. Gender Studies*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1997, p. 23 (en inglés: *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*, London/New York, Routledge, 1993).
- 52 Ver Judith Butler, *op. cit.*, 1991, p. 217.
- 53 Ver Judith Butler, *op. cit.*, 1991, p. 218.
- 54 Esta segunda interpretación del “*gender switching*” en escena es, en realidad, fruto de una conversación con mi estimado colega Herbert Fritz quien me dejó amablemente roberle esta idea.
- 55 No quisiera terminar este capítulo sin tender un último puente entre la locura y lo grotesco. Dice Wolfgang Kayser que “lo grotesco es el mundo alienado”. Para él, la repetida presencia de lo monstruoso en obras grotescas es un indicio de la alienación del mundo. La función de lo grotesco consistiría, pues, en convertir el mundo familiar en algo ajeno y extraño con el fin de provocar la pérdida de orientación y el sentimiento de que el mundo está controlado por fuerzas ajenas e incontrolables (ver Elisheva Rosen, *op. cit.*, p. 878). El encuentro con la locura equivale a la experiencia originaria (en alemán: *Urerfahrung*) de lo grotesco. La locura corresponde a la actitud de los artistas frente al mundo grotesco que nos evoca aquella visión ajena, distorsionada y loca del mundo. La plasmación artística de lo grotesco representa, pues, el intento de poner coto a lo diabólico en el mundo.
- 56 El entrelazamiento de las locuras femeninas con la situación histórico-social de la Posguerra franquista sería digno de un estudio aparte en el que se podrían enfatizar los elementos que aproximan la obra al “teatro de la memoria”.



Las voces del silencio en *Pared*, de Itziar Pascual

Emmanuelle GARNIER e Itziar PASCUAL
Universidad de Toulouse II, España@31/Roswita

*En otra vida, en otro tiempo, en otro mundo... Las
parcas hilarán de otro modo nuestras vidas.
Vamos. Hay mucho por destejer.*¹

La locura y la transgresión ocupan el centro de la obra reciente de la dramaturga Itziar Pascual titulada *Pared*. En el cartel de su representación, *Pared* se define como un “documental poético sobre la violencia de género”. Con esta caracterización genérica –debida al director Roberto Cerdá– se impone desde el principio el propósito ideológico de la obra³. Nos interesa mostrar aquí en qué medida esta pared, omnipresente en la obra, funciona como una metáfora del encierro y la locura de los personajes femeninos y cómo la dramaturga se vale de esta imagen para recalcar la difícil transgresión que permitiera desabrochar la camisa de fuerza del silencio y el sufrimiento que llevan puesto tantas mujeres en la actualidad. El material dramático de *Pared* es pues el enfrentamiento entre la necesidad de expresar la ira y el silencio cómplice frente a la violencia de género⁴.

El aislamiento, la soledad, el peso de un tradicional menosprecio del discurso de las mujeres parecen condenar los personajes de *Pared* al silencio de la alienación y llevarnos a concluir con el fracaso de la palabra en su lucha para liberarse de su condición enajenada. Sin embargo, sus palabras frustradas generan –paradójicamente– un flujo locutorio abundante, compacto, estructurado en largos monólogos alternados, como si el espacio dramático fuera, para las protagonistas, la única solución para escapar del encierro del mutismo y la inacción. Enfrentados a la tragedia de la incomunicación, los personajes de *Pared* cuestionan de forma indirecta el papel del teatro –y de las artes en general– en la sociedad.

Así pues, me guiarán para este estudio la responsabilidad política del teatro respecto de la condición de la mujer española del siglo XXI y el estatuto de la palabra en un mundo libre que difícilmente logra trascenderse⁵. También me guiará la propia visión de la autora, con la que quisimos compartir una reflexión acerca de estos temas⁶.

1. El silencio de la alienación

Desde el título, que conlleva la idea de una separación en dos zonas, hasta la construcción misma del drama basada en una alternancia de la palabra entre las dos protagonistas, la dramaturga construye un espacio lleno de simetrías. Tales simetrías crean las condiciones de un doble encierro: espacial y comunicacional, que genera una condición de alienación característica de una difícil inserción social.

De hecho, tanto María Amparo (la esposa y madre maltratada) como Mujer (la vecina lúcida y emancipada) se encuentran en una situación de aislamiento, de soledad. Se desprende de sus parlamentos respectivos una violencia que resulta claramente de la incapacidad de exteriorizar una rebeldía interior. Sus palabras son gritos silenciosos, que transforman el texto dramático en un soporte gráfico (lectura) y sonoro (representación) de la expresión del mutismo. Encerradas en la esfera de su pensamiento, incapaces de romper la pared de la alienación (debida al miedo, la vergüenza, la mentira, el amor propio, la cobardía...), ambos personajes se resignan a padecer, aguantar, y pensar “en una vida más habitada de abandonos que de reproches” (p. 54).

La frase citada de Mujer es precedida por otra de Valie Export (p. 54), que pone en evidencia la resistencia social a que las mujeres abandonen a sus esposos o compañeros. Es muy importante esta resistencia, porque genera consecuencias. Hoy sabemos que muchas de las mujeres muertas a manos de sus compañeros habían presentado denuncias, habían iniciado los trámites de separación o el divorcio. Se estaban yendo. Y esto resultaba intolerable para los maltratadores.

Yo añadiría otro verbo al listado que propones: resistir. Lo pronuncia Mujer en varias ocasiones. “A veces me pregunto cómo puede resistir. De dónde saca fuerzas” (p. 46.) Me importa remarcar que Amparo es una mujer madura que tiene realmente tres jornadas laborales, de las que sólo una es reconocida socialmente y pagada. Durante toda la obra está haciendo cosas. No para de trabajar como ama de casa, pero sabemos también que trabaja en unos grandes almacenes y además cuida de su nieto. Y todo el trabajo doméstico recae en ella, sin ninguna cooperación. ¿Cómo resistir tanto y a tanto? Hay una extrema fortaleza resistente en Amparo. Una fuerza dedicada a resistir, no a cambiar. ¿Por qué? Para mí ésa 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, convertimos a las mujeres maltratadas en unas personas de inferior capacidad, que no han sido capaces de resolver sus problemas personales. Es lo que Soledad Murillo define como “mujer problema” frente al concepto de “mujer ciudadana”.

La alienación de María Amparo es una servidumbre debida a factores exteriores (condición social de la mujer, cultura machista...) que la llevan a un desposeimiento de sí misma, de sus facultades, de su libertad. Tal situación supone una dificultad para proyectarse. En su largo parlamento a solas, el personaje no logra imaginar un futuro. Su rebeldía se nutre de la observación del presente y del pasado, pero no desemboca en la visión de un porvenir claro. La omnipresencia del pasado, el análisis de las distintas etapas de su vida, contribuyen a reforzar la idea de un estancamiento, un imposible movimiento hacia adelante. Y la lucidez del personaje –testigo de su propia sumisión e incapaz de encontrar la manera de escapar de ella–, añade a la situación social trágica una dimensión psicológica patética.

La imposible proyección, fruto de una falta de confianza en sí, nace de un profundo sentimiento de vergüenza y culpabilidad muy arraigado en el sustrato social y cultural de las mujeres. La responsabilidad moral del honor de la familia en manos de la mujer, tan presente en los dramas de honor del Siglo de Oro español, sigue siendo vigente en la sociedad actual reflejada por la obra de Itziar Pascual. El texto dramático de las mujeres rebosa de silencios en los que transparece la conciencia difusa y omnipresente de haber cometido una falta, de un sentimiento de deshonor, de inferioridad, que corre parejo con la intuición de su propia cobardía. Cuando sale a la calle para disfrutar de un momento de quietud, María Amparo se encuentra con unos vagabundos, con los que no puede ni quiere establecer ningún tipo de contacto. La carencia de comunicación la lleva a una superinterpretación de su mirada: “Ellos me clavan los ojos en la vista, me siento sucia” (p. 54). Amparo tiene tan poca autoestima que no puede sino reforzar su propio encerramiento en una imagen desvalorizada.

Entre los elementos que más favorecen la alienación se encuentra también, y quizás sobre todo, el miedo. Generada por un acondicionamiento del que las mujeres no logran liberarse, este miedo es paralizante:

El miedo. Saber que tiene que ser ella la que denuncie, sólo ella puede.

El miedo. Saber que es pedirle mucho, está atrapada en el miedo, sola (p. 58).

La larga letanía de las anáforas que repiten el sintagma “El miedo”, construye una columna gráfica que opera como una pared contra la que choca Mujer, incapaz, pues, de romper con su inmovilismo. Más lejos en la obra, Mujer confirma su incapacidad en actuar: “Me gustaría llamar al timbre y decirle cuatro cosas” (p. 70). Este miedo paralizante se parece mucho al miedo en el que está “atrapada” María Amparo.

Sin embargo, tal catalepsia general parece generar una dinámica de la palabra a dos niveles. A nivel del mismo texto dramático, por supuesto, ya que éste lleva la palabra de aquellas dos mujeres (volveremos a comentar más adelante esta noción de “escritura del silencio”). Y también dentro de la ficción, ya que la

imposibilidad de asumir socialmente el miedo, y el silencio que éste genera, lleva María Amparo a la mentira; una mentira llena de cinismo ya que la mujer maltratada no tiene otro remedio que adoptar el punto de vista machista para protegerse a sí misma.

Cuando Mujer, quien sabe que fue su vecina, le pregunta si oyó gritar a una mujer durante la noche, María Amparo contesta como si se tratara de otra mujer: “Estaría borracha, no te preocupes, y si se queda es que le va la caña” (p. 56)⁷.

Este fragmento ha sido para mí un motivo interesante de trabajo y reflexión de cara a la puesta en escena del texto. Era importante proponer la hipótesis de una situación de violencia de género en otro apartamento, en otro piso. Presentar qué opinión tendría Amparo de ese problema. Y me interesaba la hipótesis de que Amparo no tuviera un punto de vista complejo sobre la cuestión. Hasta el punto de que bordeara con el machismo. “Si se queda es que le va la caña” es extremadamente simplista. Me interesaba ese punto de vista porque responde también a un sector de la sociedad española.

Como todo alienado, el personaje de María Amparo se transforma, para parafrasear a Milán Kundera en *La inmortalidad*, en “aliado de sus propios sepultureros”, trabajando en contra de sus propios intereses (y contra los del conjunto de la humanidad). La doble agresión de la que es víctima (violencia moral y física por parte de su familia y violencia contra sí misma para proteger socialmente a su marido y su hijo) María Amparo no la puede asumir socialmente, de allí la mentira y el silencio cómplice. De allí también cierto orgullo o amor propio manifestado a través de su relación a su propia imagen. Cuando, al final de la obra, se encuentra frente a Mujer, indica una didascalia: “*Se arregla el pelo, como Sofía Loren, en Una jornada particular*” (p. 78). Un ademán cargado de ironía, cuya futilidad forma un contraste con la gravedad de la situación, y que obliga a un planteamiento acerca de la frontera entre la feminidad y el sexismo.

La elección del símil con Sofía Loren en Una jornada particular, de Ettore Scola, no es casual. Se trata de una película que pone en evidencia todo el sustrato ideológico del sexismo. Detrás de la misoginia y la homofobia se encuentran los totalitarismos. El encuentro entre el ama de casa y el homosexual que interpretan, respectivamente, Sofía Loren y Marcello Mastroianni en la película, es revelador de todo ese trasfondo, ideológico y simbólico, en la Italia mussoliniana. Me gustaba ese gesto que une a los dos personajes, arreglarse el pelo. Creo que Amparo tiene algo de esos personajes del cine italiano que han interpretado actrices como Anna Magnani o Sofía Loren.

La frustración de la acción y de la palabra, encierra a las mujeres en la cárcel de su alienación en la que reproducen ademanes aprendidos en otros lugares, en las películas, en los modelos sociales. Incapaces de transgredir, trascender la argolla de la que son presas, las mujeres se conforman con una imitación, una ilusión de libertad. Y esta doble frustración (palabra y acción) transforma la obra en la metáfora de un inmenso naufrago de la identidad femenina.

En los personajes masculinos de la obra, el acto violento dirigido hacia los demás viene a menudo a sustituir la palabra frustrada, en una suerte de escapatoria brutal, furiosa. El hijo de María Amparo nunca puede terminar sus frases, como subraya su madre, imitando a su hijo: “Es que dices unas cosas, que. Es que dices unas cosas, que. (...) El chico siempre se repite. Se repite y nunca termina sus frases, y las grita todas” (p. 60). Incapaz de recurrir al lenguaje verbal para comunicar, el hijo “habla” mediante códigos violentos: “Siempre vuelve con el sudor y la rabia, con esos ojos que dicen cosas. / Esos ojos que dicen que no hagas preguntas, que si preguntas es peor” (p. 62).

El personaje del hijo de Amparo es muy importante para mí. No sólo porque apunta un tipo de maltrato menos conocido hasta ahora –el del hijo a la madre– pero muy inquietante y, según las cifras en España, en ascenso. El chico no termina nunca las frases y las grita todas, dice Amparo. Creo que cuando se practica la violencia las palabras quedan devaluadas. El hijo no puede tener un discurso propio, porque su agresividad, contra su familia y contra sí mismo, ha matado las palabras. En el caso de Mujer, me importa recordar una cita de Samuel Beckett. “Escribo con incapacidad e impotencia”. Me importaba mostrar la experiencia de la dificultad, de la incapacidad, de la pelea por afrontar la cuestión. 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.

2. ¿El fracaso de la palabra?

La modalidad estética propuesta por la dramaturgia es la ausencia de interacción entre las dos protagonistas. *Pared* es una obra de paralelos: dos espacios simétricos, cada uno de una parte de la pared, dos mujeres, separadas por esta pared, que no logran entablar un diálogo. Toda la dinámica dramática consiste para ellas en encontrar la manera de romper la pared del silencio. La construcción dramática se organiza de forma binaria: las dos protagonistas hablan de forma alternada, equilibrada en cuanto a la cantidad y ritmo. Y toda la obra es una alternancia de dos monólogos. Esta simetría, como dijimos, crea las condiciones de un doble encierro. Un encierro en la locura del silencio.

Es cierto ese marco simétrico que planteas. Y es cierto, también, que toda la obra respira un ambiente opresivo de calor. Pero... No sé si comparto tu conclusión. En todo monólogo (y es esto lo que les diferencia del soliloquio) existe un alocutario que dispone de una extensión verbal no considerable, ya porque no quiere o no puede dar contestación. Quiero recordar que María Amparo y Mujer, aunque en ocasiones practican el soliloquio, tienen alocutarios concretos. Ambas salen del espacio en sendas ocasiones y Mujer abandona ese espacio, algo que es anunciado desde el primer momento. Si no se pudiera salir, si los personajes de "Pared" se enfrentaran a la absoluta imposibilidad, no cabrían salidas para su situación. Estaríamos en una especie de "A puerta cerrada". Y yo creo que hay soluciones.

Sin embargo, si las dos mujeres no logran escapar de su alienación a lo largo de la obra, cada una soporta una palabra dramática en la que quedan denunciados, a veces de forma vehemente, tanto la violencia padecida como su propio dolor de no poder franquear la pared del silencio. Hasta se puede hablar de una necesidad irreprimible de expresarse; de ahí la verborrea argumentativa de las vecinas. Así quedan enunciadas muchas cosas mediante una oración directa en cuanto al receptor pero indirecta respecto de la interlocutora potencial.

El esquema indirecto de la comunicación forma a menudo un triángulo. Más concretamente surgen a lo largo de la obra distintas mediaciones de las que se valen los personajes. La mediación de la Virgen, del marido, de la pared medianera... El parlamento de María Amparo con su madre, por ejemplo, es un diálogo indirecto que puede considerarse como una forma de arreglar sus cuentas con el pasado, es decir, una manera de escapar de la denuncia directa respecto de la situación presente y de la acción:

¿Por qué tienes que trabajar más que ellos?
¿No trabajas tú también? ¿Cuándo descansas?
¿Cuándo has hecho valer lo que vale tu esfuerzo?
¿Por qué eres la tonta del bote si eras tan lista?
¿Me lo pregunta usted, Madre? ¿Y me lo dice usted?
¿Cuándo ha predicado con el ejemplo?
¿Cuándo ha limpiado algo Padre en su casa?
¿Cuándo hicieron alguna tarea sus hijos varones? (Silencio) (...)
Hija, es que eran otros tiempos. Tu padre...
Madre, no me joda. Que ya tengo bastante. (...)
Que cuando estuvo viva, bien que me enseñó lo contrario.
Que predicar sin el ejemplo es para los tertulianos de la radio.
Por eso te aviso, hija, por eso te vengo a ver (p. 72).

La rebeldía de Amparo queda ocultada a la vez por el estatuto del diálogo (irreal dentro de la realidad ficcional) y por la resistencia que opone la hija frente

a su madre: la tentativa de mediación de la madre queda vana y María Amparo no rompe la pared del silencio contra la que choca en su vida...

Del mismo modo, el intercambio virtual de Mujer con el marido de su vecina al que se dirige para depositar en él unas palabras dirigidas a su esposa⁸, funciona como un diálogo indirecto. El uso del potencial recalca, precisamente, la impotencia de hablar directamente y denunciar:

Me gustaría llamar al timbre y decirle cuatro cosas. (...)
Le diría. Buenas. ¿Está su mujer? Dígale...
Dígale que quiero hablar con ella, hoy mismo.
Dígale que no tiene porqué callarse y tragar. (...)
Dígale que así ustedes acaban destrozados.
Pero que los tres no pueden seguir viviendo juntos.
Dígale que más noches como la otra, no, ni una más (pp. 70; 72).

Es cierta esa estructura triangular, esa mediación permanente – por otro lado, la mediación ha sido un territorio ejercido por mujeres en muchas sociedades.

*Pero... ¿Es imposible la transgresión allí donde tiene lugar la mediación?
¿Podrías desarrollar más esta cuestión? Me interesa mucho...*

Como voz y vía tradicional de las mujeres, la mediación impone que las mujeres se encuentren en una postura exterior a los debates (que cobran pues un valor masculino), de ahí, sin duda, su dificultad en otorgarse el derecho a decidir, actuar y transgredir. La mediación impone una visión teorizada, casi especulativa. Y parece ser que si Mujer renuncia a hablar con su vecino es precisamente porque se da cuenta de que él no puede ser mediador puesto que no se sitúa fuera del debate. Por otra parte, el papel de mediadora que quisiera desempeñar ella respecto de Amparo queda imposible: Mujer es consciente de que “tiene que ser ella la que denuncie, sólo ella puede” (p. 58) y de que la transgresión de María Amparo, como la de todas las mujeres humilladas, no puede ser sino un acto propio, voluntario y directo. La lista de los mediadores que enuncia Mujer a continuación parece evidente que María Amparo la conoce perfectamente.

Que hay profesionales que se dedican a esto.
Sí, psicólogos, mediadores sociales, asistentes.
Hay teléfonos de asistencia las veinticuatro horas (p. 72).

La culpabilidad y malestar de ambas mujeres provienen en parte, sin duda, de esta impotencia de las mediaciones.

El flujo elocutorio, que procede mediante potentes olas regulares en *Pared*, mezcla sin ninguna distinción el discurso enunciado y el discurso pensado, el estilo directo e indirecto. Le toca pues al lector-espectador definir en cada momento la naturaleza de la enunciación. Cuando María Amparo dice: “Qué

rabia más grande” (p. 42), ¿a quién se lo dice? ¿Cuál es el estatuto de su frase? Tal enredo refleja, precisamente, la difícil puesta en orden en la mente de los personajes. De hecho, María Amparo constata: “Se me confunde lo que pienso y lo que digo” (p. 74). También la oración (en el sentido de rezo) que la esposa dirige a la Virgen, muy imperativa (“para esto”, “no me dejes”, “Ayúdame, no puedes dejarme desamparada”, p. 68) se sitúa claramente entre lo enunciado y lo pensado.

La confusión del estatuto de la palabra prosigue hasta el último momento de la obra, cuando Mujer acaba por enunciar algo directamente dirigido a María Amparo:

Amparo. Yo... ¿Tiene un minuto? ¿No le ha pasado nunca? Creer que se ha detenido el tiempo, que se han parado las cosas, la Historia, que el resto de las cosas avanzan, pero otras no, otras se quedan estancadas, sin salir del agujero de la Historia... ¿No le ha pasado? Que en unas cosas sí, mucha evolución y mucho desarrollo y mucha tecnología I más D y siglo veintiuno y todo lo demás y en cambio en otras, la Edad de Piedra, la pura caverna, la de Platón... (p. 84).

Otra vez, de forma muy distinta, se impone la incomunicación entre los dos seres. Ya no por razones de silencio, de miedo y de vergüenza, sino por exceso de intelectualismo. Ante la perplejidad de su vecina, una mujer simple de la que se puede suponer que desconoce tanto el I+D como el mito de la caverna, Mujer intenta traducir:

Lo que yo le quiero decir es que... (*Un tiempo. Suenan melodías entrecruzadas de Bebe, Amparanoia, Astrid Hadad, Luz y Martirio. Mujer y María Amparo respiran. Juntas. Resplandor, fulgor, pura luz*) (p. 84).

Pero no termina su frase, como si se diera cuenta de que nunca podrá comunicarse con su interlocutora.

Me importaba, precisamente, que en la única escena en la que tiene lugar el encuentro directo entre Mujer y Amparo, se evidenciara la diferencia entre lo que se quiere decir y lo que se dice. Que Mujer se tropezara con la dificultad, con la interrupción de las oraciones y con la elipsis. Y me importaba dar a ese diálogo final una resolución abierta.

Creo que los espectadores, sentados al otro lado de la (cuarta) pared, tienen una tarea importante en la resolución de la historia. Citando a José Sanchis Sinisterra, me gusta que se lleven “deberes” a casa. Son deberes artísticos, pero también políticos.

Es en ellos, creo, donde habitan las palabras posibles. No quería que desde el escenario se dijera nada más.

Se acaba la obra con la victoria de las canciones populares, que actúan como válvulas de descompresión, para bajarse de nuevo al calabozo virtual del silencio y la alienación. El diálogo imposible entre las dos vecinas se orienta entonces hacia un diálogo entre el escenario y la sala de espectáculo. El espectador se encuentra interpelado en tanto que interlocutor potencial, un interlocutor condenado al silencio, o sea en la misma situación que las protagonistas de la obra: alienado por su condición de espectador, pero que podrá actuar en cuanto recobre su estatuto de ciudadano comprometido con la realidad social y política de su cotidiano.

3. Enunciar para denunciar

Para expresar la trágica incomunicación de los personajes y su impotencia en transformar su ira en acto, Itziar Pascual opta por una imagen de fusión entre la materia inerte y las palabras. Éstas forman un solo cuerpo con la carne de María Amparo y toda tentativa de enunciación supondría una desgarradura. Toda transgresión se transformaría en auto-mutilación dolorosa. “Las palabras se me enhebran a las arrugas de la ropa y de la cara” (p. 42) dice María Amparo, y por lo tanto no pueden acceder a su estatuto comunicacional y desembocar sobre acciones. Hasta se puede considerar que los cuchillos de la escena del lavavajillas funcionan como metáforas de las palabras pegadas a la piel. El ademán agresivo hacia el marido, que reprime la esposa cuando lleva en la mano los “cuchillos de carne”, hubiera podido liberarla de la cárcel de su silencio.

Qué hay de cena, vuelve a gritarme desde el comedor.
Pero yo no he soltado todavía los cuchillos, están ahí.
Se me han pegado a la piel, quietos, no sé qué hacen ahí.
¿Por qué no me largo, por qué aguanto aquí, por qué?
¿Estás tonta, que no respondes?, me dice desde la puerta.
Filetes rusos, le digo, y los cuchillos se despegan de la piel (p. 52).

Algunos aspectos de la incomunicabilidad ya han salido en anteriores epígrafes. Me gustaría, por tanto, abordar algo que planteas y que me parece muy valioso: la relación entre acción dramática, acción física y texto. Muchas de las palabras de los dos personajes, en particular Amparo, anuncian acciones. Amparo ejecuta toda una partitura de acciones físicas descritas a través de las palabras. Las palabras están pegadas al cuerpo porque las acciones mismas están pegadas a las palabras.

De la misma manera que las palabras de las protagonistas no logran liberarse, las palabras que forman la misma obra dramática, o sea, las de la lengua castellana, podrían no llevar a la acción. De ahí que la dramaturga las utilice, creando un interesante distanciamiento mediante la abismación, como objetos dramáticos. La proyección en la pared medianera de palabras de la Real Academia (“mujer”,

“libertad”, “justicia”, “vida”...) provoca un planteamiento fuerte en cuanto al valor y sentido de estas palabras y de todas las palabras.

Me importan las palabras, sus evocaciones, sus denuncias, sus sugerencias.

Cuando la oficialidad – en este caso, la academia – excluye, aún me parece más importante vindicar los sentidos excluidos y provocar nuevas conceptualizaciones de las palabras. ¿Qué significa escribir vida en la Pared de Amparo?

Me importa lanzar esa pregunta al público, y que éste halle su respuesta.

El enfoque político de la dramaturgia se impone a la vez en el espacio y en el texto dramático, en el que Mujer comenta de forma muy directa e inflexible:

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 busca doméstica en el diccionario sale animal de compañía o chacha.

No sale misóginos, ni machistas, ni patriarcado.

No sale que democracia sin paridad no es democracia.

No sale que tenemos políticos en la función pública

Que se callan si los maltratadores son en el partido (p. 74).

El propósito de enunciar para denunciar es evidente también en la forma estética escogida por Itziar Pascual en *Pared*. Y enunciar el silencio en el que se encuentran alienadas las mujeres maltratadas no pasa por el uso de códigos escriturales tales como un texto lleno de huecos, una lógica dialogística fragmentaria, o la ausencia o uso abundante de señas de puntuación, como en otras estéticas teatrales. Al revés, el texto dramático es muy denso, potente, compacto, como ya comenté en otro lugar⁹. La “escritura del silencio” consiste pues en una poesía omnipresente, en la presencia de aquellas “voces del silencio” que se yerguen de forma perpendicular a la cuarta pared hacia el espectador, como el silencio surge perpendicularmente a la página del texto poético, según la imagen propuesta por Jessica Wilker:

La tâche de la poésie moderne consiste à inscrire, de façon concrète et pragmatique dans ses textes mêmes, ce silence qui a lieu sur un axe perpendiculaire à celui de la page. Il en sort littéralement pour s’élancer vers le lecteur qui, dans ce que Hans-Georg Gadamer appelle “l’oreille intérieure”, “perçoit la forme idéale du langage –quelque chose que personne ne pourra jamais entendre. C’est que la forme idéale du langage exige ce qui est hors d’atteinte pour la voix humaine –et c’est là précisément le mode d’être du texte littéraire” (*Philosophie und Literatur*). Dès lors, chaque lecture devient un acte performatif et déploie un espace, inaccessible et pourtant indispensable, qui est inclus dans la page et s’y loge entre les mots, dans le “silence alentour” (Mallarmé).¹⁰

Mediante este silencio fecundo, en el que opera la toma de conciencia social y política, la obra dramática trasciende la palabra, situándose más allá del discurso, y cobra una fuerza aún mayor. Esta fuerza del arte, de la que se puede dudar en una sociedad de consumo, aislamiento y supermediatización, parece que Itziar Pascual la sitúa antes que nada en la escritura. El haber escogido a un personaje de Mujer escritora no puede ser nada inocente. Y el papel que desempeña la mancha provocada por el ventilador de su ordenador, la famosa “mancha de miles de palabras pensadas y escritas”, nos lleva a plantear preguntas como: ¿podrán encontrar las mujeres de las que habla la dramaturga, gracias a la obra escrita o a cualquier soporte artístico, una forma de superar esta fuerza superior que les impide ser libres? ¿Qué papel desempeñan la literatura y el espectáculo en la España contemporánea?

Planteas preguntas de difícil respuesta.

No me atrevo a responder qué papel desempeñan la literatura y el espectáculo en la España contemporánea. Tendría, con mayor humildad, que intentar comprender los efectos concretos de una obra, de una puesta en escena, de sus ediciones, en todo caso. Con Pared ha ocurrido algo que me importa remarcar: es una obra que ha estado presente en espacios de muy diversa condición: desde casas de cultura de pequeñas poblaciones hasta la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid. Desde colectivos amateurs de mujeres hasta una compañía profesional, como Extradivarios producciones, con dirección de Roberto Cerdá. Y la obra ha transitado por esos espacios siendo compartida con el público.

La ilegibilidad, la inefabilidad de las palabras, no es obstáculo para la comprensión profunda de lo que se pone en juego. Porque, desgraciadamente, el paisaje presentado en Pared está cerca de todos.

Como lo sintetiza perfectamente Agnès Surbezy, en su introducción a la edición bilingüe:

Le théâtre engagé que revendique Itziar Pascual ici est un théâtre qui a pris ses distances avec l'utopie qui consistait à croire que des œuvres d'art pouvaient à elles seules changer le cours des choses. Forte de la conscience qu'il s'agit d'une construction intellectuelle plus que d'une action directe, la dramaturge garde néanmoins foi dans la capacité de l'art à porter témoignage, à dénoncer, et à éveiller des sensibilités et des consciences.¹¹

En *Pared*, la reivindicación del papel político de las artes aparece no sólo mediante la omnipresencia de la poesía en el texto dramático, sino también en las demás artes convocadas en el escenario: artes plásticas (instalaciones, fotografías), música...

Me importaba en Pared recordar – desde la propia cita inicial, de Louise Bourgeois , hasta las alusiones a Valie Export, Tracey Emin o Cristina García Rodero– las aportaciones de mujeres importantes en las artes del siglo veinte. También de mujeres compositoras y cantantes, como Bebe, Amparanoia, Martirio, Luz o Astrid Hadad, entre otras. Sin olvidar a Rocío Jurado, cuya muerte, acaecida hace unos meses, vuelve a poner en evidencia la tensión y los dobles raseros entre lo público y lo privado. Algo que expresamente plantea María Amparo en la obra. Ellas, a través de las proyecciones audiovisuales y del espacio sonoro, nos recuerdan la multiplicidad de roles y posiciones de las mujeres en el arte. Me importaba, además, trabajar efectos que irrumpieran en la situación como efectos irónicos, paródicos y humorísticos. Ocurre cuando se aborda el arte y la publicidad creativa.

Si bien Itziar Pascual “juega” con estas artes (la “mancha conceptual”¹² por ejemplo), e incluso llega a dudar de ellas (“a veces me pregunto si la cultura y la educación cambian a la gente” dice Mujer, p. 46), su “fe en la capacidad del arte a atestiguar, denunciar y despertar sensibilidades y conciencias” es evidente en *Pared*.

4. Epílogo

Sobre la responsabilidad de las mujeres en su condición de alienación, me importa recordar una cita de Ryszard Kapuscinski sobre el tratamiento informativo de los medios de comunicación occidentales de África. África es contada como un continente bárbaro, de guerras civiles atroces, de salvajes dispuestos a la animalidad inmisericorde. Un continente de machetes y sangre. Sin embargo, señalaba Kapuscinski, en esas crónicas faltan con frecuencia las causas, los orígenes, los desencadenantes de las tragedias. No se alude a las consecuencias del colonialismo, ni a las directrices del FMI, ni al tráfico de armas y drogas, controlado por Occidente, ni a las consecuencias del negocio farmacéutico...

Aplico la reflexión de Kapuscinski al maltrato. Por eso en 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.

Y ahí incluyo también a los artistas.

En un encuentro con mujeres de un pequeño pueblo, una me preguntó por qué tratar este tema desde el teatro. Si dentro de veinte, treinta años, con la perspectiva del tiempo y de la Historia, alguien estudiara la sociedad española y no encontrara huellas, testimonios, inquietudes artísticas sobre el maltrato, ¿cómo se comprendería esa suerte de indiferencia, de prepotencia moral, de inaceptable ajeneidad?

No tengo soluciones, pero creo que el teatro, como las mujeres, tiene responsabilidades.

Notes

- 1 Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, trad. de Agnès Surbezy, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004. (*Nouvelles scènes hispaniques*), p. 84.
- 2 La obra obtuvo el IV premio de escritura teatral del Festival Madrid Sur 2004, en el que se representó con dirección de Roberto Cerdá. Se publicó en la revista *Primer Acto*, n° 306, 2004, pp. 29-51 y en edición bilingüe junto con *Père Lachaise: Pared / Le mur*, trad. de Emmanuelle Garnier, *Père Lachaise / Père Lachaise*, trad. de Agnès Surbezy, ed. bilingüe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006 (*Nouvelles scènes hispaniques*).
- 3 No obstante, el mismo título, por el eco directo que forma con la compilación de novelas cortas de Jean-Paul Sartre (*Le mur*; « Pared » en castellano), nos invita a otra lectura, más filosófica, y a indagar las raíces existencialistas de la escritura de la autora: un trabajo que nos proponemos explorar en otro lugar. *Le mur* (París, Gallimard, 1939) se compone de cinco novelas cortas que presentan cinco clases de marginales: un condenado a muerte (*Le Mur*), un loco (*La Chambre*), un desequilibrado sexual (*Erostrate*), un impotente (*Intimité*) y un pederasta (*L'Enfance d'un chef*). En todo el libro, la atmósfera asfijante del “a puertas cerradas” actúa como una cárcel de la que nadie puede escapar. En la perspectiva existencialista, el ser humano se sitúa en el círculo cerrado de la existencia, como “emparedado”.
- 4 Ver al respecto los comentarios de Emmanuelle Garnier, “Pared: la escritura medianera”, *Primer Acto*, n° 306, Madrid, 2005, pp. 21-27; Agnès Surbezy, “Du mur des Fédérés au mur du silence: écrire contre l’oubli, contre la violence” in *Pared / Le mur* (trad. de Emmanuelle Garnier), *Père Lachaise / Père Lachaise* (trad. de Agnès Surbezy), ed. bilingüe, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006 (*Nouvelles scènes hispaniques*), pp. 9-31.

- 5 En la perspectiva sartriana, el mundo es el espejo de la libertad de cada uno, en el que se refleja nuestra capacidad –o incapacidad– de superar la situación presente, de proyectar una evolución. El inmovilismo de las situaciones respectivas de las dos mujeres de *Pared* recalca la crueldad de la famosa fórmula del filósofo “estamos condenados a ser libres”.
- 6 Dos escrituras se cruzan, pues, en las páginas siguientes: la mía, pegada al margen izquierdo, que propone un primer comentario, y la de Itziar Pascual, pegada al margen derecho y en bastardilla, que reacciona cuando lo desea.
- 7 En otro momento de la obra, hablándose a sí misma, confirma, mediante un giro popular, que queda arraigado en su mente que la libertad sólo puede ser masculina: “Si tuvieras cojones hacías la maleta y te marchabas de casa” (p. 44).
- 8 Es de notar que se repite 14 veces la fórmula dirigida al marido: “Dígale que”, antes de que Mujer renuncie con la mediación y desee el contacto directo: “Mejor le dice que quiero hablar con ella, a secas” (p. 74).
- 9 “Con *Pared*, no sólo la dramaturga da cuenta de forma poética, sino que también hace acto de resistencia: los parlamentos de su obra son masivos, las frases, verdaderos bloques de piedra, se ordenan en líneas regulares como los versos de un poema colocados unos encima de otros para formar una muralla de palabras detrás de la que cada mujer puede protegerse y hablar libremente. Los discursos alternados refuerzan la solidez de la arquitectura del conjunto y así la misma obra teatral, en tanto que edificio verbal, se impone como una fortaleza cuyos muros forman un eco profundo con aquella pared, mitad cárcel mitad protección, dramatizada en la obra del mismo nombre”, Emmanuelle Garnier, “*Pared*: la escritura medianera”, *Primer Acto*, n° 306, Madrid, 2005, p. 26.
- 10 Jessica Wilker, Dictionnaire International des Termes Littéraires, <http://www.ditl.info/arttest/art4923.php>.
- 11 *Pared*, *op. cit.*, p. 27.
- 12 “A lo mejor es una mancha conceptual, sugestiva y reveladora.
Una mancha que refleja mi rico mundo interior, expresivo.
Me imagino en ARCO con la mancha expuesta y sonriendo.
Es una mancha de ricos matices en calidades y texturas.
Hay que joderse con la mancha que no hay quien la quite. (*Silencio*)”, p. 44.

Violence de genre, violence des genres ? *La trilogía cínica* de Marta Galán

Agnès SURBEZY

Université de Toulouse II, Españ@31/Roswita

Définir la folie, voilà qui est, si l'on en croit nombre d'auteurs et de chercheurs actuels, un véritable défi. C'est ainsi, notamment, que Michel Foucault s'est attaché, aussi bien dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* que dans *Maladie mentale et psychologie*¹, à mettre en évidence le caractère fluctuant de cette notion, sujette à de multiples variations selon les époques, les sociétés... Plus encore, il émet l'hypothèse qu'une science comme la psychologie, qui prétend définir la folie, n'y parviendra jamais, à moins qu'elle n'accepte de détruire sa propre raison d'être et, partant de là, de s'autodétruire.

Il y a une bonne raison pour que la psychologie jamais ne puisse maîtriser la folie ; c'est que la psychologie n'a été possible dans notre monde qu'une fois la folie maîtrisée, et exclue déjà du drame. Et quand, par éclairs, elle reparait comme chez Nerval ou Artaud, comme chez Nietzsche ou Roussel, c'est la psychologie qui se tait et reste *sans mot* devant ce langage qui emprunte le sens des siens à ce déchirement tragique et à cette liberté dont la seule existence des « psychologues » sanctionne pour l'homme contemporain le pesant oublié.²

En effet, selon Michel Foucault, il existe un espace, une niche où la folie incontrôlée existe encore et continuera d'exister : le langage et ses formes littéraires. Il cite d'ailleurs en exemple non seulement Nerval, Artaud, Nietzsche ou Roussel mais aussi Cervantès, Shakespeare, le théâtre anglais élisabéthain... mettant en lumière un lien privilégié entre folie et écriture mais aussi entre folie et théâtre. Si ce lien, bien sûr, nous intéresse tout particulièrement ici, il convient néanmoins de signaler que le sens et la fonction qui sont donnés à la folie dans les dramaturgies actuelles nous semblent différents de ceux évoqués par Michel Foucault.

De fait, le théâtre est, par définition, le lieu du conflit. Dans le théâtre « classique », la folie tend généralement à être un espace de liberté pour une parole ou une action prises dans un schéma plus large mettant en scène des conflits inscrits dans un système social codifié voire figé (il n'est que de penser, par exemple, à l'importance de l'honneur dans les *comedias*, honneur qui renvoie certes à un conflit intérieur mais aussi « extérieur », socioculturel). En revanche, dans le théâtre actuel, postmoderne, le conflit ne répond plus tant à une intrigue

et à un contexte socio-historiques qu'à des difficultés centrées sur le personnage, sur sa sphère personnelle. Cette évolution est à mettre en relation avec le changement de statut du sujet qui, précisément, n'est plus un sujet mais un individu défini moins par son inscription dans un tout social que par son identité propre, polynucléaire, rejetant de manière toujours plus catégorique, toute tentative de modélisation. Raphaël Josset parle, à ce propos, d'un monde squizosphérique, d'une « hypertexture rhizomatique, fractale et chaotique [...] liée au surgissement d'un néo-tribalisme à l'ère des réseaux de communications électroniques et de la société digitale »³.

Corollaire de ce changement essentiel (dans tous les sens du terme), la folie en tant que telle tend, dans la majorité des cas, à disparaître derrière des pathologies comme les névroses, la dépression et autres « états limites » ou *borderline*. Ces états limites, que le psychiatre Daniel Marcelli⁴ associe à un sentiment de vide et de mal-être existentiels, semblent être explorés de manière privilégiée par un théâtre postmoderne qui interroge l'essence et la place dans le monde d'individus en quête d'identité. D'individus en quête d'un espace personnel, échappant à toute convention, à tout modèle préétabli. C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'analyser la présence de ces avatars postmodernes de la folie et les formes qu'ils revêtent dans deux des trois textes de la *Trilogía cínica* de Marta Galán, *Lola* et *Machos*. Dans cette trilogie, le terme « cynique » est à prendre dans son acception la plus courante⁵, mais il est également à mettre en relation avec son sens premier, étymologique : cynique, à l'origine, vient du grec « kunikos », « du chien », de « kuôn, kunos », « le chien », animal omniprésent dans la trilogie (si, dans *Lola*, le personnage éponyme adore « faire le chien », cet animal donne carrément son titre au troisième volet, *El perro*). Ce terme désignait, à l'origine, l'école philosophique d'Antisthène et de Diogène, école philosophique qui aspirait à revenir à l'état de nature en méprisant les conventions sociales, l'opinion publique et la morale commune. Les textes de la trilogie de Marta Galán semblent donc devoir être un lieu privilégié pour étudier des comportements *borderline* qui s'y manifestent essentiellement, aussi bien dans *Lola* que dans *Machos*, dans le microcosme domestique, en lien étroit avec le problème brûlant de la violence conjugale ou de la violence de genre pour reprendre l'expression employée en Espagne. Nous verrons, enfin, comment ces états limites, cette violence de genre coïncident avec une recherche formelle, un travail sur les limites du langage et des genres artistiques.

1. Des personnages *borderline* : la folie de la violence de genre

Si nous nous intéressons tout d'abord à la première des trois pièces de la trilogie, *Lola*, force est de constater les déséquilibres profonds qui traversent chacun des personnages, à commencer par El Novio, le fiancé de Lola. Celui-ci se caractérise, en effet, par son obsession quasiment pathologique pour le football et pour... son chien. Son attachement maladif à ce dernier est tel qu'il le préfère

ouvertement à ses congénères humains mais aussi à sa propre fiancée, comme il l'exprime très clairement dans un mot qu'il laisse à cette dernière :

He dejado una nota en la cocina. La nota dice: *no puedo matar al perro como si fuese una persona, porque el cariño que tengo por este animal supera el cariño que tengo o pueda tener por cualquier persona.*

Y subrayo en fosforito *cualquier persona.*

Et ce, juste avant de sortir boire un verre avec... son chien. Ce comportement obsessionnel est intimement lié, le personnage lui-même l'affirme, à un sentiment profond de désespoir, de vide. Aussi bien le comportement de El Novio que le mal-être qu'il décrit s'avèrent être, si l'on en croit l'étude clinique du docteur Daniel Marcelli, quelques-uns des symptômes des états limites. États qui peuvent aller de pair avec une attitude agressive envers soi-même ou envers autrui, en particulier envers les proches et, de fait, El Novio finit par frapper La Novia, Lola. Mais cette manifestation de la violence de genre, qui n'occupe dans le texte écrit qu'une petite ligne, dans le texte dit par La Novia qu'une brève allusion : « a la primera hostia que me da », n'est pas essentielle ici. Ce qui est plus remarquable, c'est la réaction de Lola, le personnage central de la pièce, réaction sur laquelle nous allons revenir un peu plus tard.

Si El Novio ne semble pas être un personnage – un individu ? – caractérisé par sa stabilité, que dire de La Novia ! Les déchirements qui l'habitent sont d'ailleurs lisibles dans l'écart qui existe entre sa désignation par la didascalie de la source locutoire : « La Novia » et l'insistance avec laquelle elle revendique par ailleurs son prénom, Lola. Désignée par un rôle social qui tend à gommer son individualité, elle cherche au contraire à affirmer une identité qu'elle ne maîtrise pas, qu'elle ne parvient à esquisser qu'en négatif comme en témoigne la réplique suivante : « La novia no se parece ni a su madre ni a su padre ». Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette réplique est prononcée par La Novia qui se désigne par sa fonction et parle d'elle à la troisième personne, se dépersonnalisant ainsi et témoignant des failles qui l'habitent. Cette définition en négatif, prolongée par la chanson « yo no soy esa », ne laisse pas de suggérer au spectateur la fragilité du personnage, son instabilité, mais aussi une certaine solitude, et ce bien qu'elle ait un fiancé, comme elle le dit dans « La Novia opina sobre el amor » :

Es como si hubiéramos intercambiado las piezas de dos puzzles
el tuyo y el mío
y ahora cuando me pongo a hacer mi puzzle
siento que me faltan piezas
y que hay otras que no encajan.
Estoy a tu lado y me siento sola.

La seule échappatoire à cette solitude absolue semble être, pour la jeune femme, la mort : « y cuando te mueres / ya está / dejas de estar sola ».

Cette tendance morbide, sinon suicidaire, se manifeste notamment dans un monologue qui associe, conformément à la mythologie, à la tradition artistique mais aussi à la psychanalyse freudienne notamment, Thanatos et Eros. Ce monologue, dans lequel Lola explique que « cuanto más foll[a], más piens[a] en la muerte. O al revés », mêle en effet la mort et le sexe, avec une crudité qui caractérise l'écriture de la pièce aussi bien que de la trilogie dans son ensemble. Mais, plus encore que la crudité du propos, ce qui retient l'attention du récepteur et peut créer un sentiment de malaise chez celui-ci, c'est la réaction de La Novia face à la mort ou plutôt face à la non-mort : lorsqu'elle regarde des films pornos, nous dit-elle, elle a toujours l'impression que les acteurs vont mourir (« la van a palmar ») et c'est avec une déception évidente qu'elle constate que non, décidément, ils ne meurent pas... jamais. Cette morbidité, additionnée à la fragilité, à l'instabilité et au sentiment de solitude d'un personnage qui refuse, dans « La Novia está harta de pensar », de réfléchir et même de penser, sont autant de failles qui remettent en question sa « normalité », qui suggèrent un état limite. Ce sont autant de symptômes qui préparent le passage à l'acte de Lola, passage à l'acte qui se manifeste comme une réaction réflexe, mécanique à la gifle que lui donne El Novio. Conséquence d'une violence de genre, ce passage à l'acte devient lui aussi violence de genre, une violence poussée jusqu'à l'homicide, La Novia tuant son conjoint par balle.

Il est à noter qu'ici encore, le traitement qui est donné à cette action est de nature non seulement à souligner la dimension *borderline* du personnage mais aussi à placer le récepteur en porte-à-faux, de générer en lui un sentiment de malaise. De fait, l'assassinat de El Novio est décrit froidement, sans la moindre connotation morale ou émotionnelle :

Entro en una tienda y me compro
un par de vestidos
un pantalón vaquero
y un traje chaqueta que me dejo puesto.
Pago con la visa y cambio de boutique.
Compro una samsonite con ruedas
unas gafas de sol
y, en otra tienda, una escopeta
de las más sencillas
fácil de manejar. [...]
Voy a la habitación
cojo el pasaporte y algo de dinero que tenemos siempre ahí para emergencias
bajo al comedor
me acerco por detrás
le pego un tiro en la cabeza
apago la tele
y salgo hacia el aeropuerto:
“last minute a las Bahamas”

Le récepteur ne peut qu'être frappé par la précision imperturbable de la description ; par la banalisation de l'achat du fusil, entre deux robes et un *jean* ; par la répétition de gestes aussi mécaniques qu'éteindre la télévision avant de sortir... comme si de rien n'était. Autant d'indices d'une attitude exempte de tout sentiment de culpabilité, déconnectée de toute valeur morale. Le geste de La Novia n'est même pas instinctif, pulsionnel. Dépourvu de passion, il ne traduit plus qu'un grand vide, une violence autre, une déconnexion de la « norme », coïncidant ainsi tout à fait avec la définition des états limites, cette forme de folie postmoderne. Coïncidant également avec le cynisme revendiqué par le titre de la trilogie !

Si le texte de *Lola* est traversé ponctuellement, mais de manière forte, par deux manifestations de violence de genre (une gifle et sa conséquence : un meurtre), la pièce *Machos* est, elle, placée sous le signe d'une violence généralisée. Elle s'ouvre notamment sur un monologue dressant un comparatif des différents modèles de pistolets, monologue qui exacerbe la violence du locuteur jusqu'à ce que celle-ci se retourne contre autrui : « te tengo a ti disparo y ya te tengo a ti ». Une violence verbale qui se double, sur scène, d'une violence visuelle qui, dès le début, ne peut que troubler le spectateur. En effet, au fond de l'espace scénique, est projeté un film montrant des passants, anonymes, dans une rue apparemment très fréquentée, des passants qui sont pris pour cible par le personnage locuteur et abattus au hasard, sans raison, qu'ils soient des hommes ou des femmes, des vieillards ou des enfants... Le sentiment de malaise que suscite cette séquence ne fait que se renforcer au fil de la pièce avec la perversion toujours plus grande des valeurs traditionnellement admises. Ainsi, dans la séquence « Una buena acción », le personnage injurie, menace et humilie une télé-opératrice avant de lui expliquer, en guise de consolation, qu'il le fait pour son bien ! Cette perversion violente des valeurs atteint son point culminant peu avant la fin de la pièce, dans une séquence intitulée « Ícaro ». Non content d'y faire preuve d'un mercantilisme cru et cynique, le locuteur, dépeignant ses aspirations intimes et son projet de vie, y revendique ouvertement – et même y valorise – aussi bien le meurtre que le tourisme sexuel et la pédophilie : « En el 2009 vendemos la exclusiva de nuestra separación por un pastón y con ese dinero me dedico a viajar y a tirarme niños y niñas de todo el mundo ». Tous ces comportements vont donc à l'encontre de toute valeur morale ou éthique « normale », et ce avec une distance, une absence de culpabilité voire une jouissance symptomatiques, du point de vue de la psychiatrie, d'un état limite. À moins que ce ne soit du cynisme... du cynisme poussé à l'extrême ?

Un des espaces privilégiés pour cette violence généralisée, pour cette attitude cynique, déconnectée des normes sociales, morales est, dans *Machos*, la sphère familiale, rejoignant ainsi la problématique de la violence de genre :

Siempre empiezo por mi mujer pero lo justo.
Lo que se dice “un repasillo”.
Que tengo gana de seguir dando, pues sigo con los niños.
Pero con criterio.

La raclée que donne le personnage à sa femme et à ses enfants est aussi dépourvue de sens que de toute culpabilité. Plus encore, elle est ritualisée, convertie en une nouvelle norme et si le spectateur sourit devant le décalage entre la norme communément admise et celle instaurée par le personnage, devant surtout l'incongruité du discernement auquel celui-ci en appelle, ce sourire est un sourire jaune, teinté du malaise que génère cette violence gratuite. D'autant que cette violence domestique n'est pas que physique, elle est aussi morale, psychologique :

Y como no me han montado ningún numerito más en el Ikea, decido que me llevo a toda la familia a los multicines.
A ver una buena película. [...]
Meto a toda la familia a ver la última de Lars Von Trier.

Sous une apparente bonhomie (le bon père, amenant sa petite famille au cinéma), se cache ici une attitude autoritaire et surtout une véritable agression due au décalage existant entre le cinéma de Lars Von Trier, un cinéma expérimental et souvent très dur, et l'âge des enfants du personnage qui ont 3 et 7 ans. Sans la coloration violente de la pièce dans son ensemble, sans la cinéphilie revendiquée par le personnage, on pourrait lire cette séquence comme une simple erreur d'appréciation mais cette violence, cette cinéphilie sont autant de facteurs qui imposent l'idée d'une violence psychologique consciente, voulue. L'idée aussi d'un comportement ambigu, *borderline*, qui s'avère être le fruit d'une certaine conception de la vie :

Para que aprendan lo que es buen cine, joder.
Para que tengan una visión ética y moral de la vida. [...]
Hoy para mi familia
Ha sido un día de puta madre.
Un día de esos que no se olvidan...

En défendant avec force arguments cette conception hors norme de la vie, en prétendant l'imposer à son entourage, en la justifiant coûte que coûte, en affirmant exagérément la satisfaction qu'il en tire, le protagoniste adopte une attitude caractéristique, une fois de plus, des états limites, si l'on en croit Daniel Marcelli.

Les deux premières pièces de la trilogie nous présentent donc des personnages limites, oscillant entre pathologie psychologique voire psychiatrique et cynisme

assumé et revendiqué. Des personnages qui posent la question de ces états limites apparemment convertis en philosophie de vie : se pourrait-il que les états limites soient, finalement, la manifestation ultime d'un monde « squizosphérique » rejetant les règles et les normes traditionnelles ?

2. États limites et limites des genres... artistiques

Si les deux textes de la trilogie sur lesquels nous nous sommes arrêtée jouent avec les limites entre normalité et anormalité, entre normalité et folie, avec les limites aussi de la sociabilité, en mettant en scène un type de relation à l'autre fondé sur le cynisme et la violence, ils jouent aussi avec les limites formelles. À l'instabilité et à la quête identitaire des personnages répond l'instabilité de l'écriture, la recherche d'une forme propre à travers le jeu avec les limites génériques et linguistiques. De fait, nous allons le voir plus précisément, Marta Galán joue avec la langue, mêle les formes, gomme les distinctions entre théâtre, performance, vidéo... dans une écriture et une mise en scène postmodernes qui ne sont pas sans rappeler les créations de Rodrigo García notamment.

Pour ce qui est de la langue, lorsque l'on aborde les textes de *Lola* ou de *Machos*, on constate tout d'abord la relative rareté de la ponctuation, remplacée souvent par une disposition pour le moins proche du vers libre. Une disposition qui souligne plus encore les respirations des textes ; qui leur donne un rythme plus saccadé, plus haché ; qui fait subir à la structure phrastique du texte une violence qui fait écho à celle des répliques et du jeu des acteurs. Une autre caractéristique de la *trilogía cínica* qui ne laisse pas d'être en adéquation avec la dureté du propos est la crudité de la langue employée, comme, par exemple, lorsque La Novia affirme : « Después de flipar un rato con los coños, las pollas, las posturas, los gritos, tengo la sensación de que los actores, en cualquier momento, la van a palmar ». Cette langue, familière et crue, parfois même grossière, se caractérise aussi par sa violence parfois lapidaire, comme dans la séquence « Una buena acción » :

Así que, o me soluciona ahora mismo el problema de los pitidos o me cargo
su estabilidad
su sueldo
sus vacaciones de Navidad
la guardería de sus hijos
y toda esa mierda. (*Machos*)

La violence lapidaire du propos est ici renforcée par l'organisation textuelle de la réplique. À l'opposé de ce type de monologue, on trouve aussi de véritables logorrhées, espèces de diarrhées verbales vides de sens, comme dans « Tristísima Bacanal », séquence dans laquelle le personnage détaille par le menu (au propre comme au figuré !) tout ce qu'il a mangé et bu à chaque repas, quotidiennement, du lundi au dimanche suivant... Ces logorrhées traduisent une autre forme de

violence, celle de la solitude, de l'isolement de l'individu au cœur même de la société. Elles sont le reflet d'une nécessité de parler, d'occuper vaille que vaille l'espace, pour se donner une existence, pour affirmer un être au monde, pour se créer une identité. C'est notamment dans certains de ces textes creux mais pléthoriques, vides mais répétitifs, que se glisse, dans le texte de *Lola*, un autre jeu sur la langue, un (mé)tissage linguistique qui mêle l'italien à l'espagnol. Ce « floutage » des frontières linguistiques était encore accru dans la mise en scène proposée à Toulouse et à Bordeaux, en avril 2005, dans le cadre du festival ¡Mira!. En effet, à cette occasion, aux textes en espagnol et en italien s'ajoutaient des textes dits en français par les acteurs.

Si les frontières entre les langues se font plus ténues, permettant leur coexistence sur une même scène, dans un même discours, que dire alors du jeu que propose Marta Galán sur les formes et les genres ! L'écriture de la trilogie est une écriture du collage, qui semble procéder par juxtaposition de séquences plus ou moins déconnectées. C'est ainsi que l'on peut, par exemple, passer sans transition de l'analyse de tableaux de maître au comparatif d'armes à feu, dans *Machos*. Ce procédé, caractéristique de la postmodernité, donne au récepteur une impression de fragmentation qui l'oblige à reconstituer une trame, une histoire, à participer activement de la mise en scène du texte. De même que les personnages en quête de leur propre identité parlent, à tort et à travers, pour masquer leur vide existentiel, pour combler les failles identitaires qui les traversent, le récepteur doit combler les lacunes du texte, remettre les pièces du puzzle dans l'ordre... si tant est qu'il y ait un ordre, ce que La Novia elle-même met en doute lorsqu'elle décrit la vie de couple comme le mélange des pièces de deux puzzles, mélange à l'issue duquel elle ne retrouve plus ses propres pièces. Ce propos n'est-il pas extensible à toute relation humaine, à la relation salle-scène notamment ? En nous enrichissant des pièces de l'autre, ne perd-on pas un peu des nôtres, nous trouvant ainsi dans l'obligation de recréer un nouveau puzzle, une nouvelle vision du monde, un nouveau sens ? C'est ce sens, cette identité prise en étau entre individualité et société que cherchent les personnages de la *Trilogía cínica*. Et c'est cette quête identitaire, cette instabilité profonde qui les plongent dans ces états limites reflétés par la déstructuration au moins apparente du texte. Une quête identitaire qui va jusqu'à questionner l'identité sexuelle des personnages puisque le personnage de La Novia est joué par l'acteur qui interprète également El Novio. Ce jeu de travestissement pousse à l'extrême l'interrogation sur l'identité du personnage puisque non seulement il y a subversion du genre mais, en outre, il y a une forme de confusion entre les deux personnages : qui est qui ? quelle est la part de chacun ? Ce procédé scénique fait écho à l'image des deux puzzles mélangés dont on ne retrouve plus finalement les pièces...

Parmi les éléments participant de cette esthétique du collage, on peut, qui plus est, en distinguant qui témoignent de la perméabilité des genres et/ou de l'effrite-

ment des limites entre culture d'élite et culture de masse. De fait, les deux pièces de la *Trilogía cínica* auxquelles nous nous intéressons plus particulièrement ici mêlent les genres les plus divers : dans une forme qui se veut à la fois texte dramatique et performance, viennent ainsi s'immiscer des chansons punk (en particulier dans *Lola*) interprétées en direct par les acteurs et par des musiciens présents sur scène, des vidéos montrant aussi bien des scènes de la vie quotidienne que la retransmission d'un match de foot... Il est à noter que ces vidéos, omniprésentes dans la mise en scène des deux textes, jouent un rôle à part entière et rentrent en interaction directe avec le jeu des acteurs comme dans la séquence – que nous avons déjà évoquée – où le personnage, après avoir établi un comparatif de diverses armes à feu, joue les snipers et abat les passants d'une vidéo projetée en fond de scène. Non seulement les genres se mélangent, mais les « niveaux » de culture également puisque l'on passe notamment de Velázquez ou Quevedo, représentant une culture classique, plutôt élitiste, à la composition du Barça, emblématique du sport populaire par excellence, le foot. Une dimension populaire voire « beauf » encore accrue par la projection d'une retransmission télévisée et par le jeu de l'acteur qui regarde le match tout en grignotant, avachi dans un vieux fauteuil. Ceci dit, même la référence à la peinture et aux tableaux de maître qui ouvre *Machos* se trouve pervertie. Le texte, une fois encore, joue avec les attentes du spectateur et transgresse les normes : si ce qui est annoncé est une conférence sur Velázquez, celle-ci tourne très vite au délire... mais un délire prononcé avec tout le sérieux requis par une conférence ! Un premier indice devrait mettre la puce à l'oreille du spectateur : la présence sur scène, à côté de la table du conférencier d'une peinture de facture plutôt enfantine et pour le moins éloignée des toiles du maître. Et ce décalage n'est que le premier puisque, rapidement, le locuteur se lance dans un discours placé sous le signe notamment de la plus grande confusion temporelle :

Velázquez pinta *Las Meninas* en 1626, el mismo año en que Quevedo escribe *Política de Dios*, y pocos años antes de que a Andy Warhol le disparara Valerie Solanas.

Este cuadro ha sido considerado por la crítica como la obra que culmina la etapa « Pop Art » de Velázquez.

Confusion des époques, des genres picturaux... autant de symptômes, une fois de plus, d'un état-limite, mettant en adéquation une forme qui refuse les normes et les limites et des personnages borderline toujours sur le fil de la folie.

Enfin, si les frontières génériques, culturelles, linguistiques... sont remises en cause, il en est une autre, relativement préservée au théâtre, qui est ouvertement violée par les textes de Marta Galán : la frontière séparant la scène et la salle. Dans *Lola*, en particulier, plus de quatrième mur qui tienne : dans le déroulement même de la pièce, La Novia organise un karaoké pour lequel l'acteur qui interprète Lola fait monter sur scène un spectateur de la salle. Si cette transgression peut paraître ponctuelle, elle est prolongée et démultipliée par le final de la pièce.

Lola s'achève en effet sur un concert rock donné par les musiciens qui ont accompagné la pièce et par les acteurs eux-mêmes. Après avoir laissé le public dans l'expectative le temps de deux ou trois chansons, les comédiens invitent les spectateurs à monter avec eux sur scène et à boire un verre tous ensemble, pervertissant ainsi la séparation traditionnelle entre scène et salle. Pervertissant aussi la notion même d'excipit puisque la pièce ne s'achève pas de manière nette, que théâtre et réel finissent par se mêler intimement... D'autant que si certains spectateurs montent sur le plateau, d'autres restent dans la salle, ce qui tend à donner aux premiers un statut ambigu, d'acteurs improvisés, les fictionnalisant dans une certaine mesure. Le caractère transgressif de ce final est encore accru par la volonté affichée de la metteuse en scène (Marta Galán) de faire durer le concert (d'une qualité de plus en plus douteuse au fil du temps) jusqu'à faire partir tous les spectateurs, des spectateurs plongés dans la perplexité par ce final hors normes et hésitant souvent sur l'attitude à tenir. Moins dérangeant pour le spectateur, le final de *Machos*, lui, n'en est pas moins atypique puisque la pièce se termine sur une présentation des acteurs par eux-mêmes : ils dévoilent leur identité ainsi que quelques éléments biographiques, rompant une fois de plus l'illusion théâtrale et remettant en cause les frontières entre réel et fiction, entre imagination et réalité... dans une attitude qui peut être, là encore, mise en relation avec la définition des états limites !

Ainsi, que ce soit dans le traitement des personnages ou dans l'écriture, les deux pièces de la *Trilogía cínica* que nous avons plus précisément analysées ici jouent avec les limites, quelles qu'elles soient, exhibant une violence qui ne laisse pas de frôler la folie furieuse. Une violence *borderline* qui entend souligner, non sans un certain cynisme, un monde qui se cherche, un monde qui essaie de se construire en dehors des conventions traditionnelles, un monde « squizosphérique »...

Notes

- 1 Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1992 (Coll. Tel, n° 9). Et *Maladie mentale et psychologie*, Paris, PUF, 2005.
- 2 *Ibid.*, p. 104.
- 3 Raphaël Josset, « Rhizomatique et technostructure », intervention présentée lors des « Journées du CEAQ » : *La socialité postmoderne*, le 22 juin 2004. (En ligne sur <http://www.ceaq-sorbonne.org>).
- 4 Daniel Marcelli, *Les états limites en psychiatrie*, <http://www.sospsy.com/Bibliopsy/Biblio9/biblio030.htm>.
- 5 Est cynique ce ou celui « qui exprime ouvertement ou sans ménagements des sentiments, des opinions qui choquent le sentiment moral ou les idées reçues, souvent avec une intention de provocation admise » (*Le Petit Robert*, version électronique).



La folie régressive

Trangression et folie dans le théâtre de Manuela González-Haba

Marie-Françoise DÉODAT-KESSEDJIAN
Université de Toulouse II

Les pages qui suivent prétendent explorer, sous l'angle de la transgression et de la folie, l'univers très particulier d'une dramaturge peu connue¹, Manuela González-Haba, découverte au hasard d'une visite à la librairie madrilène spécialiste de théâtre.

Situer cette auteure dans le panorama du XX^e siècle est chose ardue : non seulement elle affirme être brouillée avec les dates, mais encore observe-elle une discrétion absolue sur sa vie et sur les circonstances qui entourent son travail d'écriture. Son oeuvre, composée de pièces courtes, est rarement datée ; quelques informations glanées ici ou là nous permettent cependant d'affirmer que cinq des six pièces retenues pour notre corpus ont été écrites dans les années soixante et soixante-dix².

Mises à part ses premières pièces, réunies en deux volumes en 1954 et 1955³, certains drames qui paraissent dans une revue de l'époque⁴ et l'édition récente de *Comedia del papel importante* et de *Don Carlos*⁵, une grande partie de son oeuvre est restée à l'état de tapuscrits et n'a pas été représentée. À ce propos, les observations que fait Francisco Ruiz Ramón dans le panorama *Historia del teatro español. Siglo XX* sur de nombreux dramaturges de l'époque coïncident tout à fait avec l'expérience de notre auteure. Il nous parle de

la dificultad o la imposibilidad de estrenar sus obras. Por lo cual deben escribir [...] al margen o de espaldas al público de teatro, sin poder pasar siempre por la prueba necesaria de la representación escénica [...]. La obra dramática queda, por tanto, sin cumplir su finalidad pública – ser representada – con la consiguiente frustración o aplazamiento de la función social del dramaturgo (p. 465)⁶.

Classées comme œuvres d'avant-garde⁷ – un seul acte, absence de décor⁸, personnages peu ou pas individualisés et dépourvus d'intériorité, absence de préoccupation pour la vraisemblance ou l'illusion de réalité, prédominance de l'auto-référencialité –, elles rompent avec le théâtre psychologique du XIX^e siècle et n'appartiennent pas non plus au théâtre social de l'époque.

Variation autour du thème de la liberté et du pouvoir, de la violence, le théâtre de Manuela González-Haba pourrait être défini comme un théâtre métaphysique,

dans le sens d'une recherche du sens de l'existence, d'une réflexion sur la condition humaine, où la condition sociale des personnages ne rentre pas en ligne de compte⁹. La réalité de l'époque a beau être une réalité très dure, elle ne pénètre pas directement dans ce théâtre dont l'univers se situe au-delà du réel, où l'irréel est l'essentiel. Comme dit un personnage féminin de *Los cinco dioses clónicos* : « puede ser más fuerte lo que no existe » (p. 16).

Outre l'attitude transgressive de l'auteure elle-même par rapport à son appartenance à une classe sociale aisée, dans la mesure où elle remet en question les fondements mêmes de la société judéo-chrétienne – l'acceptation de la souffrance et de la mort et la soumission à un être supérieur –, mais aussi par rapport au théâtre bourgeois, puisqu'elle ne respecte pas les normes d'un théâtre moral et psychologique, ses pièces reflètent une préoccupation continue pour la transgression et la folie, même si ces motifs sont souvent plus implicites qu'explicites. Ces motifs s'insèrent dans une série de binômes : liberté/soumission, ordre/désordre, pouvoir du tyran/masse humaine (et la liste n'est pas exhaustive), qui sont la base de sa vision du monde.

1. Les figures du tyran

Les six pièces de notre dramaturge choisies pour cette étude présentent un monde régi par une hiérarchie inamovible. À sa tête, un chef, sorte de gourou, exerce une autorité de fer. Ce pouvoir, omniprésent dans l'univers théâtral de Manuela González-Haba, est incarné de façon multiple : Actor Principal dans *Comedia del papel importante*, chargé de la mise en scène de la pièce interne ; Dyonisos dans *Las bacantes* ; el Doctor Aristot, scientifique qui veut découvrir l'homme parfait, dans *Los monstruos del Doctor Aristot* ; dans *El Antepasado* le personnage éponyme ; le roi Philippe II dans *Don Carlos*, Calvin dans *Crimen metafísico* et Señor del Tiempo dans *Los cinco dioses clónicos*. Tous sont des personnages autoritaires et composent la figure d'un « dieu tyran », du « grand Cannibale », selon la terminologie utilisée par M. González-Haba dans ses essais¹⁰. Ils méprisent “les gens”, terme imprécis qui sert à désigner les autres, les dominés, ceux qui ne savent pas et ne doivent pas savoir : la « masa animal » (*Comedia...* p. 70), « humano rebaño » (*Crimen metafísico*). Ordres, fausses espérances, actes de cruauté et secrets bien gardés, voilà ce qui assujettit cette cohorte de personnages soumis, sans visage et sans nom. Émerge parfois une tentative de transgression qui institue alors une individualité.

Voyons quelques exemples.

Dans *Comedia del papel importante*, le lecteur est plongé *ex abrupto* dans le monde de l'absurde. Une ligne est tracée sur le sol par Actor Principal. Pendant ce temps, « *En la puerta de la salida al escenario se amontonan los demás, sin salir* ». Cette ligne séparera le “metteur en scène” des autres acteurs, qui ne pourront que se serrer dans l'espace réduit qui leur est assigné. Il leur est absolument interdit de faire un pas sans permission.

¡Con orden! ¡con concierto! ¡Sin pisar la raya! ¡Cuidado! ¡No pisen ustedes la raya de ninguna manera! ¡Fuera de aquí! ¡Todos ustedes a la parte de allá! ¡Ahí! Eso es... de diez en fondo. Vamos a ver... (*Se van colocando como les dice*). Muy bien, de diez en diez... (p. 40).

Il faut obéir, même si on ne sait pas pourquoi : « mientras más absurda sea una cosa, más necesidad hay de crearla, de doblarse a ella, puesto que no se la puede comprender », déclare Actor Principal (p. 42). Le personnage lui-même, dans une sorte d'auto-critique fugace de sa propre direction d'acteurs, a conscience de leur soumission excessive « [están] agolpados como una masa animal sin tener cabeza para dar adelante un paso siquiera » (p. 70).

Cependant, faire un pas en avant, c'est-à-dire transgresser la norme préétablie, c'est ce que proposent certains personnages-acteurs (Uno, Señorita Gorda, Muchacho del fondo o El amigo del señor de la 1^a fila) pour avoir plus d'espace vital, pour respirer mieux, pour vivre tout simplement. Les tentatives de transgression, mettant en question les règles, deviennent de plus en plus infimes : lever seulement un pied ou au moins le proposer, oser dire ce qui ne peut se dire, éternuer... Même ces timides tentatives entraînent le désordre et la colère d'Actor Principal, jusqu'à ce que celui-ci consente à donner la permission de faire un pas en avant :

... ¡atención! (*Todos lo miran en tensión. El señor deja caer al amigo*). ¡Preparados! ¡Todos! ¡Un paso hacia adelante! (*Dan todos un paso con mucho ruido. Detrás quedan unos cuantos muertos. Se acomodan mirándose unos a otros sonrientes en el nuevo espacio*). Vamos, acomódense ahora como mejor puedan, eso... (*Salen a llevarse los muertos*). [...] Ahora están un poco más anchos, ¿eh? No dirán ustedes que no están bien empleados los muertos, ¿eh? (p. 60).

Cette allégorie d'un pouvoir fort et absurde, qui s'achève avec la mort de tous et la relève par d'autres acteurs, peut également être comprise comme allégorie de la vie, la vie comme comédie où tous, y compris celui qui commande (lui-même sous les ordres d'un être supérieur qui n'apparaît jamais) laissera la place à un autre Actor Principal, accompagné d'un nouveau groupe d'acteurs¹¹. Ces règles, apparemment inutiles, absurdes et incompréhensibles, acquièrent par le discours de celui qui commande une valeur sacrée, celle d'assurer le « bien de l'humanité », considéré comme « belleza espiritual », « utilidad suprema », « progreso ». Cependant, la comédie se clôt sur les paroles iconoclastes d'Actor juste avant de mourir, conscient qu'il ne sait plus ce qu'il dit : « ¡Ya muero, pero sabed que el rumor de la vida viene a llenar el vacío cargado de muertos! Todos, muertos y vivos, ordenados en el gran ataúd del mundo, compactos, en una tarea común... » (p. 71). *Comedia del papel importante* crée / recrée un univers où les lois étouffantes font obstacle à la vie parce que les tentatives de transgression sont constamment neutralisées.

El Antepasado nous plonge dans un tout autre monde. La pièce s'ouvre sur la répétition de la fête rituelle par quatre noirs avec « *Traje y máscaras rituales* » – comme l'indique la didascalie inaugurale – hors du regard des gens. Pour la fête, on a tué un voyageur perdu – selon la tradition – dans le crâne duquel on mange et on boit. Wamara, qui avait de l'affection pour le mort parce qu'il l'avait recueilli chez lui¹², est ici le personnage transgresseur ; il n'accepte pas la mort parce qu'il souffre pour le mort et refuse de manger et de boire dans son crâne comme le lui ordonne Nikango, le nouveau chef, le jeune Antepasado¹³. Ne pas réciter les formules imposées (« ¡Ayayay que lo han matado! », etc.) ou les dire « de verdad », c'est-à-dire avec du sentiment, amène le mauvais sort et ne peut être admis. Le châtement qui s'ensuit consiste à ne pas pouvoir prétendre à partager la responsabilité de chef : « si queréis ser jefes conmigo, tenéis que hacer lo que yo diga ». L'espoir de faire partie de ceux qui commandent passe d'abord par la soumission absolue.

L'angoisse ressentie par Wamara – que signalent à diverses reprises les didascalies¹⁴ –, et sa rébellion tacite – il refuse de parler ou, quand il le fait, il ne prononce que des monosyllabes – lui font acquérir une certaine individualité, une certaine humanité, avec des sentiments, une volonté propre et la force de s'opposer aux ordres de Antepasado.

Dans *Los monstruos del Doctor Aristot*, le personnage du même nom dirige la société anonyme, *Aristot y Compañía*, qui se propose – comme il l'explique au public – l'amélioration du genre humain au moyen d'une série d'expériences scientifiques basées sur des tortures. Le bien futur (« llegar al tipo de hombre perfecto ») exige la violence présente.

Il existe bien un antidote contre les acides qui sont utilisés pour les expériences, mais cet antidote est caché et personne n'a le droit de s'en servir. La pièce est rythmée par de mystérieuses pannes d'électricité, accompagnées de bris de verre, signe que quelqu'un essaye de découvrir ce qui leur permettrait de moins souffrir. C'est cette recherche de l'antidote qui pourrait représenter ici la transgression.

Cette transgression, un autre personnage de scientifique, Rumpelkammer (qui, en allemand, signifie “débarras”), l'assume à la fin de la pièce. Alors qu'il était responsable des expériences avec le Doctor Aristot, il finit par se dédire publiquement et par encourager tout le monde à chercher l'antidote et à se révolter. Afin d'être neutralisé, il est accusé de folie et envoyé à un centre de récupération mentale.

Los monstruos... instaure un micro-monde autonome où l'auto-référentialité est absolue ; monde artificiel avec ses propres lois, ses propres objectifs, sa propre vérité basée sur des monstruosités. Celles-ci, par l'usage d'un langage quotidien, banal, qui efface le caractère inhumain de la situation, sont considérées comme naturelles.

2. Folie du pouvoir

La volonté inexorable de maintenir chacun dans une soumission absolue – les acteurs de *Comedia...*, qui n'ont droit qu'à un espace réduit ou les "monstres" du Doctor Aristot, qui marchent à quatre pattes –, soumission qui passe par l'ignorance des règles ou du bien-fondé de celles-ci, par la cruauté parfois, peut être assimilée à une folie. Folie de se référer à des principes aussi irrationnels qu'intangibles, à une parole sacrée, sacralisée plutôt, qui abrute les gens dans le présent sous le prétexte trompeur d'œuvrer pour le bien de l'humanité, de sacrifier l'individu au nom d'un bonheur futur hypothétique.

Afin de mieux renchérir sur cette idée de la folie du pouvoir, l'auteure se complaît à représenter ces chefs suprêmes par des personnages ridicules. Actor Principal, qui entre en scène « *de chaquet, con sombrero y bastón* », abandonne bien vite sa dignité : « (*Quiere sacarse una tiza del bolsillo. No la encuentra. No sabe si volverse a poner el sombrero que se ha quitado para saludar o no. Se enreda con el bastón, el sombrero y el bolsillo.*) ». Doctor Aristot, pour se souvenir de la mission de la société qu'il dirige, doit sortir un bout de papier, puis ses lunettes, qu'il cherche dans plusieurs poches et sans lesquelles il ne peut lire, et adopte ensuite un ton doctoral et une attitude solennelle pour prononcer son discours d'ouverture, totalement irrationnel. Les quelques lignes qui suivent, fragment de ce discours adressé au public (public réel et public fictif confondus) en sont la preuve :

... todo el que entre a formar parte de la sociedad Aristot y Compañía como sujeto de experiencias, lo cual supone tomar parte activa en los tormentos, tendrá un sueldo respetable y además de colaborar a la mejora de la humanidad, cosa loable en todas las épocas, tendrá la tercera parte del sueldo cuando se quede inútil, a causa de los tormentos, claro; y cuando se muera (a causa de los tormentos también, naturalmente) tres pagas completas por una sola vez. No me negarán que en la historia del Universo se han dado condiciones peores en muchas sociedades científicas (pp. 8-9).

L'autorité du Docteur Aristot est bafouée aussi par un autre personnage, Pepe, le nouvel auxiliaire, qui ajoute un message « personnel » (« Me gusta el pollo frito ») sur les papiers distribués au public pour se gagner des volontaires pour les essais.

Pour décrédibiliser entièrement son personnage, la dramaturge le fait passer, sans raison apparente, d'un état d'âme à un autre – indiqués par les didascalies – : « *con un ligero mal humor* », « *con peor humor todavía* », « *Muy complacido de pronto* », « *Poniéndose de mal humor* », « *Completamente furioso* », « *Continúa luego tranquilo* », « *Muy divertido* », etc. Sans parler des formulaires de la Compagnie, qui sont, dans un langage publicitaire, un chapelet d'insanités, chantées par un chœur à l'entracte.

Dans *Crimen metafísico*, qui a comme référent théologique et historique le débat entre Calvin et Miguel Servet¹⁵, après le simulacre d'autodafé¹⁶ avec un

pantin qui représente symboliquement le condamné (Miguel Servet) qui s'est enfui de la prison, le peuple danse, mange et boit. Mais l'allégresse générale retombe vite, parce que quelqu'un rappelle qu'il est interdit de danser et de chanter à Genève¹⁷. Calvin apparaît alors sur scène, furieux, et réprimande ceux qui pervertissent l'ordre moral de la ville.

Le discours d'un Calvin pleurant de rage adressé à la foule réunie pour l'autodafé, vu comme un spectacle, laisse au lecteur une sensation de malaise provoqué par le caractère irrationnel de la scène, par le fanatisme religieux qui frôle la folie :

Hermanos míos, os suplico que me perdonéis estos extravíos de mi debilidad. Es una carga demasiado pesada la que tienen los hombres en mi tiempo. Los crímenes agolpados de tantas generaciones de siglos pesan sobre la cabeza de los pastores que gobiernan el humano rebaño. Estamos ahogados en sangre, consumidos en sangre, deshechos en suplicios. Y la maldad de los que nos precedieron, de los pastores de Roma especialmente, nos obliga a nosotros, los puros de corazón, a limpiar incesantemente con suplicios y muerte los miembros podridos¹⁸ de la asamblea de los hombres, incapaces por sí de un solo pensamiento bueno. Así lo haré yo, hasta que quede libre de carroña pestilente el cuerpo de la Iglesia.

L'opposition entre le discours extrême sur les châtements et les causes de ces châtements dont le lecteur prend connaissance au fur et à mesure de la scène – chanter la chanson française de Verdurette¹⁹, oser dire que l'on a mal à la tête à force d'entendre chanter des psaumes, jouer à la balle pendant les offices, porter des « calzas acuchilladas », etc.– augmente le caractère ridicule de ceux qui imposent leur loi. Miguel Servet, qui incarne ici la transgression²⁰ parce qu'il ose mettre en doute le dogme de la Trinité, est ce « serviteur de Satan », ce « membre pourri » face aux purs. Le débat théologique entre Calvin et Miguel Servet, qui occupe la partie centrale de la pièce, moitié en latin pour que les gens ne comprennent pas, moitié en « cristiano » parce que le public le réclame, devient une véritable farse, résumée par une vieille femme, spectatrice de l'autodafé : « todo por si tres o dos o uno o yo qué sé ». Le débat théologique est ici la situation historique choisie par la dramaturge pour vitupérer une fois encore ceux qui confisquent le pouvoir à leur profit :

Esta es la auténtica virtud de un pueblo... obedecer... mejor dicho, contemplar, admirar la obra de salvación de los que mandan, hacer de coro de la tragedia del que los guía quizás en un mar de sangre, en un mar de suplicios...

Dans *Don Carlos*, le personnage éponyme, fils de Philippe II, assassiné par son père, représente un autre personnage transgresseur, angoissé et désespéré : « *Detrás de la reja sale Don Carlos, en mangas de camisa, como después de una pelea, aspecto desesperado, abatido y silencioso. [...] está agarrado en un gesto de angustia a la reja* » (c'est ainsi qu'il apparaît sur la scène pour la première fois,

p. 77). Il pense se donner la mort (Homme 2 dit à Chaves, le confesseur du prince : « Verá Vuestra Reverencia. Estaba desesperado ya, y se quería matar, porque era mejor morir », p. 78) parce qu'il ne veut pas souffrir davantage. Mais le suicide est le plus grand des sacrilèges (« un hombre que se suicida pierde el alma » au dire de Chaves, p. 81). C'est au cheval blanc de son père qu'il donnera la mort, et par ce geste symbolique, il met en acte l'opposition à son père. C'est tout cela qui permet au personnage de s'approcher d'un moi individuel, qui le fait exister. C'est lui qui empêche que « todo suceda como debe suceder » (selon les premières paroles du Père Chaves, p. 76), lui qui appartient à ces « voces discordantes del perverso mundo de fuera ». « No es capaz de sacrificarse », dit de lui doña Juana, sa tante, amoureuse de lui, « quiere salir [...] de lo que representa, de lo que tiene que hacer y actuar por sí mismo » (p. 101). Idée que confirmera Espinosa, un des trois inquisiteurs, après la comédie représentée au palais mais interrompue par lui, et l'altercation violente avec don Carlos : « ¡No se puede hacer nada mientras ande libre don Carlos! [...] ¡Se empeña en hacerlo todo desde el punto de vista del individuo! » (p. 123). Finalement, le suicide est évité et le roi fait tuer son fils.

Souvenons-nous que Chaves (qui est décrit lors de sa première sortie comme petit et d'aspect vulgaire) parle dans son discours inaugural d'« espérance dans l'avenir », du « bien le plus élevé de la société », d'une « marche continue de l'humanité », fait l'éloge de l'autorité et donne du roi une définition pour le moins surprenante : « es el único individuo de la sociedad [...] en que se cumple el privilegio de todo animal, de matar sin perder prestigio ni padecer remordimiento » (pp. 75, 76, 77). Les dernières paroles du fils sacrifié sont des évocations de la nature délirantes, poétiques : « ... el pelo rubio entre los árboles del río, mi silencio entre los árboles del río », « Las nubes... dentro del remanso del río » (p. 158), qui sont le contrepoint absolu au discours et à l'ordre officiel.

De l'ensemble de *Don Carlos* se dégage une atmosphère curieuse, étrange, où l'on frôle constamment la folie : dans les paroles, dans les attitudes et les gestes, dans les pensées. La scène entre le roi et son fils qui lui demande son cheval préféré est totalement irrationnelle. Chacun accuse l'autre de folie et don Carlos, pour convaincre son père de le lui laisser²¹ lui dit qu'il le veut « sólo para dar un paseo dentro de la cárcel del sol, detrás de la reja dorada del cielo » (p. 97).

La représentation de deux mondes distincts et séparés, le monde de ceux qui commandent et celui de ceux qui obéissent, trouve une nouvelle mise en scène dans *Los cinco dioses clónicos*.

Se répéter est le privilège de Señor del Tiempo – « el que ha organizado todo como es » – et celui des dieux avant de mourir. Maestro, dont le désir d'éternité est considéré comme une audace impardonnable, est un mortel, porte-parole des dieux. Axi, lui, se caractérise par son attitude rebelle et critique, par son peu d'enthousiasme pour la souffrance (p. 9). Il n'est qu'« angoisse et désespoir » –

comme le personnage de Wamara dans *El Antepasado* – et considère comme une sottise (un « disparate ») ce qu’affirme Maestro : « El dolor es la puerta y por esa puerta se entra en un mundo feliz ». Radicale antinomie entre celui qui se soumet au Señor del Tiempo et aux dieux et celui qui souffre et ne supporte pas la douleur, antinomie qu’Axi lui-même exprime dans ces mots adressés à Maestro : « No sé si estás vivo o muerto... o a lo mejor eres un fantasma. No tienes dolor, no tienes compasión, no sientes por nada, bueno o malo te da igual ». De nouveau, nous constatons que l’humain se trouve du côté de l’angoisse et de la résistance à se laisser convaincre par celui qui transmet le discours “officiel” et que ceux qui, comme Axi, ne veulent pas se soumettre sont des réprouvés.

Une métaphore spatiale, la vitre et la possibilité de passer de l’autre côté, opère comme une mise en image de ce qui peut être assimilé à une véritable expérience mystique : obéissance absolue au Señor del Tiempo, être supérieur, abandon à sa volonté, qui permet la sérénité et le bonheur, celui de mourir, « única manera de salir del tiempo ».

Mais, grâce au regard distancié d’Axi et à sa pensée critique, la soumission absolue qui débouche, dans *Los cinco dioses clónicos*, sur une extase, au moment où Maestro s’abandonne au “plan” prévu par le Seigneur du Temps, est assimilée à une folie.

Je terminerai ce parcours sur la transgression et la folie dans l’univers théâtral de Manuela González-Haba en évoquant l’œuvre qui accorde la plus grande place à la folie, *Las bacantes*. Celles-ci apparaissent – selon la didascalie inaugurale – « en procesión, llevando en un palo la figura de un corazón sangrante. Visten trajes extraños, desgarrados, menos Florinda, que va vestida con un traje actual de novia, con el velo echado ». Un peu plus loin, une autre didascalie annonce : « Todas saltan y bailan como locas dando gritos », tandis que la fiancée reste évanouie. « Gritos y gemidos » se répètent. L’ouverture, sans parler du titre qui, en lui-même, impose la connotation de la folie, marque de son empreinte toute la pièce et la dualité réalité divine/réalité humaine ne peut se lire/se voir sans prendre en compte l’ambiance imposée au lecteur/spectateur dès l’entrée en scène des premiers personnages.

Le rôle d’être supérieur y est assumé par le personnage de Dyonisos. Le dieu de l’inspiration sacrée, de l’art dramatique devient ici un tyran cruel²² qui soumet et humilie avec sadisme les femmes amoureuses de lui, ses dévotes, et leur réclame sang et mort. Les deux versants divin/humain se retrouvent dans le double nom du protagoniste masculin, Dyonisos/M. Petronio, qui dissimule pour ceux de l’extérieur son identité divine. Amour divin/amour humain. Amour extrême de ces femmes réunies dans un espace clos indéfini – une maison, celle du dieu, espèce de couvent avec une “mère” chargée d’expliquer, de convaincre les faibles – qui se soumettent aux volontés de ce dieu exigeant qu’elles aiment jusqu’à en mourir. Et c’est de nouveau une métaphore spatiale – la grotte – qui

représente le lieu de la mort. Quand la femme “choisie” passe la porte du dieu, elle s’unit définitivement à lui dans la mort acceptée dans un moment de ravissement et d’extase.

Dans une ambiance insensée où les plus grandes souffrances provoquent la joie du dieu, ses éclats de rire stridents et sa profonde satisfaction, trois personnages de fiancées – Florinda, Irenia y Filena²³ – tentent de se révolter et de rejeter la loi qui régit cet espace clos et étouffant. Dans un moment de doute et de lucidité, elles repoussent la mort, veulent s’enfuir de la maison, poussées par le désir d’un monde de prairies et de fleurs, de lacs avec des cygnes et osent accuser le dieu de cruauté. Irenia va même jusqu’à menacer de dire à ceux de l’extérieur – ceux qui ne savent pas – ce qui se passe à l’intérieur et l’existence de la grotte où l’on garde les fiancées qui ont franchi la porte du dieu en abandonnant leur enveloppe charnelle (leur « *envoltura mortal* », p. 37).

Mais la transgression, que représentent le doute et le rejet de la loi de soumission absolue au dieu, n’est que momentanée et Calixta, la mère, intermédiaire entre le dieu et les “fiancées”, opère une transformation, par le discours, de la réalité objective en “réalité artificielle” – pour le dire avec les mots de Manuela González-Haba²⁴ –, discours qui traduit tout en termes mystiques. Est ainsi créée une nouvelle réalité linguistique où un espace “répugnant” devient un espace divin, où la pourriture devient « *nectar et ambrosie* », où est transformée l’odeur des morts en « *odeur merveilleuse* », la mort en « *goce eterno del amor de dios*. Paroles convaincantes de la vieille Calixta qui parvient à se réapproprier la volonté des bacchantes rebelles et à faire d’elles à nouveau des dévotes soumises et consacrées entièrement au dieu sanguinaire.

Nous avons pu voir comment ce théâtre revendique la transgression des lois insensées inventées par ceux qui s’élèvent au-dessus de la masse, s’autoproclament êtres supérieurs, transgression d’où émerge à grand peine un personnage-individu, capable de douter, de mettre en question et, parfois de s’opposer à ce monde terriblement ordonné où tout est fait comme on doit le faire pour que tout arrive comme cela doit arriver, ce monde terrifiant où tous doivent penser comme les chefs.

Opposition à un rite, à un ordre imposé, à des normes établies, la transgression va aussi au-delà. Dans les situations inventées par Manuela González-Haba, plus insensées les unes que les autres, on peut affirmer que ce sont les représentants peu respectables d’un pouvoir tyrannique qui transgressent les aspirations de l’homme à la félicité, à l’amour, à la poésie, à la vie, en prétendant imposer l’acceptation de la douleur et de la mort comme sacrifice. Les déclarations de certains personnages sont terrifiantes : « *el mal de cada uno es el bien de todos* » ou « *considerarse feliz formando parte en la cadena de sufrimiento común* »²⁵ ou encore « *El sufrimiento es una fuente de beneficios en todas sus variedades, y hay que beberlo con serenidad* »²⁶ ; elles se font au nom de la religion ou d’un

prétendu idéal ou d'un être supérieur, le « gran Caníbal » qui dévore les hommes. Théâtre qui provoque perplexité et étrangeté chez le récepteur, parfois incompréhension, biais par lequel s'ouvre la possibilité d'une identification avec un personnage qui exprime la même incompréhension devant la situation et son développement. « No hace falta entenderlo todo. ¿No te han dicho eso otras veces? » semble nous dire l'auteure²⁷, revendiquant pour son théâtre une part de mystère ou précisément la volonté de ne pas expliquer ce qui ne peut pas s'expliquer : les monstruosités qu'engendre l'humanité se condamnant elle-même.

Univers théâtral étrange donc qui transporte le lecteur et le spectateur virtuel au seuil de la folie.

Théâtre sans concessions qui prend racine dans le monde des idées et des croyances ; déconnecté de la vie réelle et quotidienne et cependant terriblement « réel » dans sa vision du pouvoir. En exagérant, en forçant le ton, en pratiquant l'humour (souvent noir) – qui permet un regard distancié du récepteur de l'œuvre – notre dramaturge, avec ses farses tragiques, met en pièces les arguties de tout type de pouvoir, qu'il soit politique ou religieux ou de quelque autre domaine, qui mène à la folie, tant de ceux qui commandent que de ceux qui se soumettent, où l'individu a du mal à vivre debout.

Je laisserai le dernier mot aux musiciens de *Crimen metafísico* qui chantent et jouent malgré l'interdiction, s'opposant à ceux qui imposent un « mar de sangre », un « mar de suplicios » et veulent anéantir l'amour et la vie :

Al lado de la tarde pálida
está Alix en el jardín.
Las manos sobre la falda de seda
rebotan como fuente de plata.
Los ojos azules son camino lejano,
árbol dorado de la vida,
todas las trenzas de su pelo.

Bibliographie

Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994), vol. II, investigación dirigida por Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (ADE) de España, 1997.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio, y VILVANDRE DE SOUSA, Cécile (coord.), *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000.

GONZÁLEZ-HABA, Manuela, *Comedia del papel importante y Don Carlos*, ed. de César de Vicente Hernando, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

- « Una nueva fórmula artística: el radiodrama », *ADE Teatro*, revista de la Asociación de Directores de Escena, n° 99, enero-marzo 2004, pp. 52-53.
- *Comedia del papel importante*.
- *Las bacantes* (estrenada en 1967²⁸).
- *Don Carlos*²⁹.
- *El antepasado*
- *Los monstruos del doctor Aristot*
- *Crímen metafísico*
- *Los cinco dioses clónicos* (recién escrita)
- *Historia y mito. El gran Canibal de la edad dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- *El mito de la edad dorada. Una investigación sobre el mito como fósil de la Historia*, Madrid, grupo editorial Swan, 1989 (col. Torre de la Botica).
- MUÑOZ, Carlos, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, Madrid, Preyson, 1984 (1ª ed. 1972)
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- SASTRE, Alfonso, *Flores rojas para Miguel Servet*, Barcelona, Argos Vergara, 1982 (1ª ed. 1967).
- *La sangre y la ceniza*, ed. de Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, 1979.
- VICENTE HERNANDO, César de, « *El perro: ensayo de radioteatro para una metafísica de las costumbres* », *ADE Teatro*, n° 99, enero-marzo 2004, pp. 94-95.

Notes

- 1 Le deuxième volume de *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)* lui consacre plus de vingt pages.
- 2 La sixième, *Los cinco dioses clónicos*, a été écrite récemment.
- 3 Le premier, intitulé *Teatro musical*, fait partie des *Publicaciones de las Jóvenes de Acción católica*, et réunit six titres ; le second, *Parábolas del amor y de la muerte*, comprend cinq drames.
- 4 Il s'agit de la revue de la Section Féminine de la Phalange, *Consigna*.
- 5 Édition de César de Vicente Hernando, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998. Dans son introduction (p. 13), il note que, bien que publiées par *Consigna*, ses œuvres n'ont pas grand chose à voir avec l'esprit de la revue.
- 6 Virtudes Serrano arrive à la même conclusion pour les années soixante : « sólo la figura de Ana Diosdado representa visiblemente a las autoras españolas en los escenarios » (« Personajes y espacios auriseculares en tres dramaturgas contemporáneas », en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. de Luciano García Lorenzo, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, p. 219-234 (la citation est à la p. 223).

- 7 Théâtre d'avant-garde que les chercheurs de *Autoras en la Historia del Teatro Español* rapprochent de José María Bellido, Pilar Mateos ou Luis Matilla (p. 639). On peut lire dans *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia* trois articles très suggestifs qui donnent diverses clés pour apprécier le théâtre de M. González-Haba : « Los antecedentes del teatro del absurdo » de Juan Bravo Castillo (pp. 33-48), « La recepción de la transgresión de la vanguardia artística » de Enrique Herreras (pp. 79-86) et « Ficción y transgresión ceremonial: *Las criadas* de Genet » de Francisco Torres Monreal (pp. 183-210), particulièrement les pages introductives à l'analyse de la pièce.
- 8 Dans « Una nueva fórmula artística: el radiodrama », *ADE Teatro*, n° 99, enero-marzo 2004, pp. 52-53, elle parle de « artificioso acompañamiento de decorados » (p. 52).
- 9 Nous pouvons reprendre la distinction que fait César de Vicente entre « conflicto materialista », « cuya situación afecta a la condición social de los personajes » et « conflicto metafísico » comme « confrontación de dos o más personajes en el marco de una situación que afecta a la naturaleza humana de los mismos » (*ADE Teatro*, n° 99, marzo 2004, p. 95).
- 10 *Historia y mito. El gran Canibal de la edad dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1975, repris et amplifié quelques années après dans *El mito de la edad dorada. Una investigación sobre el mito como fósil de la Historia*, Madrid, grupo editorial Swan, 1989 (Col. Torre de la Botica).
- 11 On ne peut s'empêcher de penser à *El gran teatro del mundo* caldéronien.
- 12 Wamara, dans une de ses rares interventions, s'exclame avec douleur : « ¡Ayayay que estaba perdido y lo encontré! Ya estaba en mi casa y yo sabía su nombre. ¡Su madre le había dicho que tuviera cuidado! ¡Era todavía pequeño! » (p. 10).
- 13 Le vieux Rufu, qui devrait devenir chef à son tour, ne peut s'empêcher de rire à l'idée que le personnage d'Antepasado (l'"Ancêtre"), Nikango, soit un jeune homme : « Ji, ji, es que no lo puedo remediar... que un muchacho así como tú vaya a ser un antepasado ». S'il l'est, c'est parce qu'il n'est pas tombé de l'arbre secoué par plusieurs hommes, métaphore du pouvoir divin du chef.
- 14 « Wamara sin hablar », « (No quiere hablar... », « *Wamara se aparta y se tira al suelo en un gesto de angustia silenciosa* ».
- 15 Médecin et humaniste espagnol du xvi^e siècle qui mourut sur le bûcher à Genève pour avoir exprimé ses doutes sur la Trinité. Alfonso Sastre a consacré deux livres à ce personnage historique, *Flores rojas para Miguel Servet*, biographie humoristique, et un drame en trois parties, *La sangre y la ceniza*, écrit en 1965 (*M. S. V. o La sangre y la ceniza*) mais refusé par la censure jusqu'en 1976.
- 16 Le motif de l'autodafé est aussi utilisé par Carlos Muñoz comme Prologue à *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*.
- 17 L'auteure dit avoir consulté, pour toutes les prohibitions auxquelles elle fait allusion dans son œuvre et pour les plaintes des gens, les Actes des Congrès de Genève, dirigés par Calvin.
- 18 L'expression est utilisée dans la sentence prononcée contre Miguel Servet, avant qu'il ne soit brûlé sur le bûcher. Voir Alfonso Sastre, *Flores rojas para Miguel Servet*, p. 172.

- 19 Chanson chantée par tous dont on ne connaîtra que les deux premiers vers : « Verdurette allá en la pradera / Verdurette tan guapa que era... » (p. 28).
- 20 Il finit par dire à Calvin qui s'oppose à lui : « Más estúpido es el argumento de la unión hipostática, que no sabes siquiera lo que dices cuando hablas de eso » (p. 29). Union hypostatique qui se transforme dans la bouche de Miguel Servet en « monstruo de tres cabezas », au dire d'un spectateur de l'autodafé, *Hombre 2* (p. 37). Dans cette situation historique de débat théologique, Miguel Servet « ha osado mantener hace poco y por escrito la peligrosísima doctrina de que no se debe [...] matar a nadie por una opinión, verdadera o falsa » (Abel Poupin, p. 40). L'humaniste est – dans une mise en abyme fréquente dans l'univers théâtral de M. González-Haba – un personnage dans une autre comédie, une « comedia de amor » présentée par El músico en contrepoint à l'annonce de l'autodafé par le crieur public (p. 4).
- 21 Épisode narré par les chroniques de l'époque, comme aussi l'épisode de la comédie représentée au palais par la compagnie de Cisneros et interrompue par un représentant de l'Inquisition.
- 22 Manuela González-Haba réutilise ici la figure ambivalente de Dionisos dans la mythologie. Le dieu du vin est à la fois dieu de l'allégresse et dieu sauvage et brutal.
- 23 Ce sont les seules bacchantes un peu individualisées avec un nom.
- 24 “Réalité artificielle” à laquelle elle consacre plusieurs pages dans *Historia y mito...* Voir en particulier pp. 77 et suiv.
- 25 Paroles d'Actor dans *Comedia del papel importante*, pp. 40 ; 42.
- 26 Citation de Chaves qui fait la leçon à don Carlos (p. 80).
- 27 Ce sont les paroles qu'adresse Señor del Tiempo à Maestro dans *Los cinco...*, p. 29.
- 28 La pièce fut représentée au Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús par un groupe universitaire. Alfredo Marquerie en fit un compte-rendu élogieux dans *ABC* du 8 mars 1967.
- 29 Ce que l'on sait c'est qu'elle fut écrite avant celle de Carlos Muñiz qui le fut en 1972.

Entre locura y transgresión: el convento,
lo imaginario y la brujería como espacios femeninos
en el drama histórico español a finales del siglo XX

Wilfried FLOECK
Universidad de Giessen

1. La sociedad patriarcal y los espacios de escape femenino

La transgresión de normas sociales, éticas y religiosas es uno de los temas más recurrentes de la literatura occidental. Tampoco es raro que las consecuencias de la conflictividad social y psíquica del individuo puedan llevar hasta un estado precario de salud psíquica y provocar comportamientos de anormalidad y locura. Sin embargo, desde la acentuación de la autonomía individual en la temprana modernidad y, particularmente, desde la creciente ruptura entre el individuo y la comunidad social y religiosa en la época del Romanticismo los fenómenos de transgresión y locura parecen aumentar constantemente en la literatura occidental. Un fenómeno particular de la modernidad es el hecho de que la conflictividad social y psíquica del individuo se presenta cada vez más sin solución, que la catarsis aristotélica, muchas veces, ha perdido su eficacia y que los personajes sufren de su actitud de transgresión, ruptura y hasta de locura o la defienden conscientemente en contra de las normas establecidas. El teatro no se distingue en este campo de los otros géneros literarios.

En el teatro actual los problemas de conflictividad social y psíquica parecen afectar particularmente a los marginados de la sociedad, entre los que se encuentran también las mujeres. Cuando hace algunos años tuve que leer, en función de miembro del Jurado del premio teatral Tirso de Molina, casi 300 textos dramáticos, me quedé sorprendido por el alto porcentaje de obras escritas por mujeres con personajes femeninos con graves problemas psíquicos. El consultorio y la clínica psiquiátricos eran el espacio preferido en varias de estas obras. La explicación de este fenómeno es obvia y bien conocida. La repentina ruptura con la marginación social de la mujer en una sociedad patriarcal en la primera ola de la emancipación femenina en la España de los años veinte y treinta y, sobre todo, en la segunda ola del feminismo, desde finales de los años setenta del siglo pasado, tenía que provocar problemas de identidad con todas sus consecuencias sociales y psíquicas. Durante siglos tanto la tradición filosófica de la antigüedad grecolatina como la tradición religiosa judeocristiana habían predicado la inferioridad física, intelectual y moral del sexo femenino frente al masculino. En la temprana modernidad la filosofía cartesiana, con su tendencia a acentuar la repartición

igual de la capacidad intelectual entre todos los hombres, no conducía a un cambio radical. Además, en España casi no tuvo trascendencia, con muy pocas excepciones como la del famoso ensayo *Defensa de las mujeres* del padre Feijoo. Tampoco la transición del “one-sex-model” de la tradición aristotélica al “two-sex-model” de la época burguesa –por utilizar la terminología de Laqueur¹– produjo un verdadero cambio en la situación de la mujer. La concepción según la que el sexo femenino ya no era una pura imitación imperfecta del sexo masculino, sino que poseía una particularidad y autonomía propias no condujo a una igualdad entre los sexos, porque definía esta particularidad como sensibilidad y aptitud para la procreación de la sociedad, la educación de los niños y la manutención de la familia. El concepto grecolatino y judeocristiano de la inferioridad del sexo femenino era perfectamente compatible con el ideal burgués del “ángel del hogar” en el sentido de que los dos excluían a la mujer del espacio público para reducirla únicamente al espacio privado de la familia. Así los manuales de educación femenina del siglo XIX podían perpetuar sin problemas la tradición de los manuales de la Contrarreforma. Es bien sabido que el famoso tratado *La perfecta casada*, de 1587, en el que fray Luis de León definió la esencia del sexo femenino como exclusión tanto del espacio como del discurso públicos –“Porque, así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca”– era oficialmente recomendado para la educación de las mujeres hasta finales del régimen franquista².

Esta concepción excluía a las mujeres igualmente del proceso de la creación literaria. Como se sabe, después del derecho al sufragio, el derecho a la educación y con ello la recuperación de la palabra pública –sea hablada o escrita– era una de las grandes exigencias del feminismo ya a principios del siglo XX. En el campo del teatro la recuperación de la palabra era –por diversas razones bien conocidas– particularmente difícil. Aunque los estudios teatrales de las últimas décadas han contribuido en España al redescubrimiento de muchas dramaturgas y de sus creaciones teatrales –sobre todo en la década de los años veinte y treinta– y a la revisión del canon teatral, podemos decir que sólo en la segunda ola del feminismo en los años ochenta las mujeres lograron entrar masivamente en el campo de la creación teatral³. Por otro lado, esto no significa que, sobre todo en el terreno de la producción escénica, puedan ya imponerse con la misma eficacia que sus colegas masculinos.

Muchas de las obras teatrales escritas por mujeres en las dos últimas décadas se caracterizan por la importancia de la crisis de identidad y por la búsqueda y definición de nuevos papeles individuales y sociales de los personajes femeninos⁴. Este proceso, muchas veces, no sucede sin fricciones, tensiones, frustraciones y fracasos, que dejan sus huellas en el comportamiento y en el estado psíquico de las protagonistas. La acción de la mayor parte de estas obras se desarrolla en un ambiente actual y se basa en la relación problemática entre los sexos. La obra teatral de Paloma Pedrero me parece en este sentido particularmente representativa. Varias obras se sitúan también en un pasado mitológico o

histórico, sea para hallar en una configuración revisionista de papeles femeninos tradicionales una nueva posición propia, sea para denunciar directamente o a través de un sutil subtexto subversivo la secular opresión de la mujer por parte de una sociedad patriarcal, o sea para ilustrar los raros ejemplos de autonomía femenina o de rebelión contra un sistema normativo desfavorable a la mujer que podrían dar apoyo a la mujer actual en su propia lucha de emancipación. Representativas de la configuración de personajes mitológicos bajo esta perspectiva son varias obras de Carmen Resino, de Itziar Pascual o de Diana de Paco Serrano. Por otro lado, Carmen Resino, Concha Romero y Antonia Bueno manifiestan cierta predilección por la plasmación dramática de personajes históricos. Mi ponencia trata obras de tres dramaturgas de la primera generación democrática, nacidas en los años cuarenta del siglo pasado, cuya acción se desarrolla en el ambiente antifemenino de la Contrarreforma a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Las tres denuncian la violencia de la sociedad patriarcal, muestran las pocas posibilidades de libertad o ilustran ejemplos de rebelión. El tema de la transgresión de las normas sociales, morales y religiosas es común a los tres dramas; al tema de la locura se alude de manera distinta en los textos en cuestión.

En el mundo cerrado de la Contrarreforma la mujer no tenía muchas posibilidades de escaparse de la dominación del padre o del marido. El camino de huida más utilizado era el convento. El claustro ofreció a la mujer un ámbito donde podía no sólo alcanzar cierta autonomía, libertad y educación, sino hallar también un espacio para escribir. “Obviamente el claustro, pese a sus frenos, permitía una mayor potenciación de la vida personal de la religiosa que la de la mujer seglar, inmersa en las prácticas de la filosofía patriarcal”⁵. Numerosos son los casos de mujeres ficticias o históricas que entraron en el claustro menos por vocación religiosa que para escapar a la dominación de los hombres y para buscar una posibilidad de desarrollo intelectual y de autoexpresión literaria. Las protagonistas de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y sobre todo de los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas ofrecen un ejemplo ilustrador del primer caso, mientras que Teresa de Ávila es, sin ninguna duda, el ejemplo más conocido de la segunda categoría. “En devenant Carmélite, elle se soustrayait à la fois à l’autorité de son père si aimé et à celle autrement accaparante d’un éventuel mari”, escribe Béatrice Didier. “Dans un univers où la ‘ségrégation mauresque’, l’orgueil du mâle espagnol, le mépris ‘judéo-chrétien’ conjurent pour bâillonner la femme, par sa seule volonté d’être et d’écrire, elle apparaît à un esprit moderne comme le ‘conquérant révolutionnaire de l’identité féminine’”⁶. Además, aunque Teresa no pudo expresar abiertamente estos argumentos profanos, los formuló varias veces en textos llenos de su conocida ironía sutil⁷. Sin embargo, tampoco el claustro era un espacio paradisiaco para la mujer, como se verá en la obra de Concha Romero *Un olor a ámbar*, de 1983.

Las artes mágicas, la hechicería y la brujería, que en el siglo XVI conocieron un auge sobre todo en el norte de la Península Ibérica, ofrecieron a la mujer otro

escape mucho más controvertido y peligroso. “Efectivamente”, escribe Margarita Ortega López, “una de las salidas, no desdeñables, que tenían algunas mujeres en la cerrada sociedad de la Contrarreforma fue realizar prácticas de curanderismo y hechicería; oficios por lo demás renumerados y con cierto reconocimiento social”⁸. Para la sociedad barroca la mujer estaba predestinada a las prácticas de las artes mágicas a causa de su supuesta depravación moral. En su *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas*, de 1529, fray Martín de Castañega incluye un capítulo propio titulado “Porque destos ministros diabólicos ay mas mugeres que hombres”, en el que explica detalladamente por qué las mujeres son particularmente propensas a las prácticas ocultas y diabólicas⁹. Para él, la inclinación femenina al mal era la razón primordial de este hecho. En realidad, al lado de la necesidad de sobrevivir, la brujería ofrecía a la mujer una posibilidad de protesta contra su marginación social y moral adoptando y defendiendo las normas opuestas a las de la sociedad patriarcal. Además, cada mujer que exigía su independencia frente al hombre y su propia autonomía, era considerada como extraña y peligrosa y relacionada por sus contemporáneos rápidamente con la brujería, como describió María Zambrano muy claramente en un artículo sobre “Eloísa o la existencia de la mujer”, de 1945:

“Lo humano” es el contenido de la definición del hombre, y la mujer quedaba siempre en los límites, desterrada y, como toda realidad, rechazada, infinitivamente temible. Sólo en su dependencia al varón, su vida cobraba ser y sentido; mas en cuanto asomaba en ella el conato del propio destino, quedaba convertida en un extraño ser sin sede posible. Era la posesa hechizada que, vengadora, se transformaba en hechicera.¹⁰

Tales argumentos podrán conectarse fácilmente con la obra de Maribel Lázaro, *Humo de beleño*, de 1985, como veremos más tarde.

Un escape más fácil y más general, válido en todas las épocas, es la huida de la realidad insatisfactoria al mundo de la fantasía y de la imaginación. Si la realidad no ofrece al ser humano la ocasión de plasmar sus propias ideas, éste tiene por lo menos la posibilidad de cristalizarlas en su fantasía y crearse un mundo imaginario, un “tercer mundo” como reza el título de una obra teatral de Pilar de Valderrama, de 1934, en la que la protagonista se crea su propio mundo, en el que podrá vivir sus sueños¹¹. En este mundo imaginario pueden también llevarse a cabo todas las transgresiones que en la realidad social se sancionarían inexorablemente. Que los sueños transgresivos pueden también transformarse fácilmente en pesadillas lo ilustra la obra *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, de Carmen Resino, de 1992.

2. El claustro como espacio de libertad y de la lucha entre los sexos

En *Un olor a ámbar* Concha Romero trata el tema de la exhumación del cuerpo incorrupto y oloroso de Santa Teresa en junio de 1583 en la iglesia del convento de Alba de Tormes y la reacción tanto de las monjas como del provin-

cial y antiguo amigo de la Santa, el padre Jerónimo Gracián, frente a esta situación y, sobre todo, del pleito entre los conventos de Alba y Ávila por la posesión del cadáver de la Santa un año y cuatro meses más tarde. La figura histórica de Teresa de Ávila ofrece el ejemplo más conocido e impresionante de una mujer que logra desarrollar, gracias a su decisión de entrar en un convento, una capacidad intelectual sorprendente y transformar su célula en un espacio para escribir. Este hecho es tanto más admirable en cuanto que la carmelita tuvo que luchar durante toda su vida contra una sociedad y una Iglesia dominadas por una ideología patriarcal. Sólo cuatro siglos más tarde la Iglesia católica ha reconocido la calidad intelectual de sus escritos, proclamándola en 1970 como primera doctora de la Iglesia.

Sin embargo, en la obra de Concha Romero el claustro no es tratado como un espacio de libertad, y la Santa de Ávila no es considerada como mística, escritora y filósofa; no interesa su capacidad intelectual, sino que se modela únicamente como objeto de explotación religiosa y económica¹². En el primer acto, en unas escenas de alta comicidad sainetesca, su cuerpo incorrupto es descuartizado en un afán de fanatismo religioso por sus adeptos –tanto femeninos como masculinos–, que intentan todos procurarse una reliquia de la Santa. El fanatismo religioso del padre Gracián, provincial y amigo de la Santa durante su vida, y de su ayudante provocan los mismos excesos que la ingenuidad religiosa de las monjas y de las legas. El catálogo de los milagros que el cuerpo de Teresa produce en la imaginación de las monjas, habría sido una rica fuente para los famosos ensayos del padre Feijoo contra los *Milagros supuestos*. Mientras que en las primeras escenas los aspectos cómicos de la situación parecen predominar, éstos se transforman en el transcurso de la acción cada vez más en actos grotescos y repugnantes.

Dos temas determinan la acción principal de la obra: por un lado, la cosificación de la Santa, la transformación de su cuerpo en objeto de fanatismo religioso y de explotación económica, por otro lado, la lucha de las monjas, encabezadas por su priora contra el poder masculino de la institución de la Iglesia, representada por el nuevo provincial, fray Gregorio Nacienceno. El tratamiento de Teresa como mero objeto se manifiesta en el despedazamiento de su cuerpo. Los miembros cortados se consideran objetos de triunfo en la lucha de los dos partidos. Cada uno lucha por un hueso, una mano, un dedito, un meñique del pie o un trocito de piel¹³. Cuando el provincial Nacienceno intenta llevarse el cuerpo de la Santa secretamente de noche en un saco, las monjas se dan cuenta de este secuestro y protestan gritando: “¡Herejía! ¡Pecado! ¡Nuestra madre en un saco, como si fuera patatas, bellotas o algarrobas! [...] ¡Y la pondrán a lomos de una mula, como si fuera una alforja!” (p. 65 y 66). Y cuando el provincial en persona le corta en la escena final el brazo derecho como contrapartida al traslado del resto del cuerpo al convento de Ávila, las monjas comentan esta escena en un *voyeurismo* entre curioso y horrorizado: “¡Qué facilidad! Es como si cortara una pechuga de pollo. [...]. O un trozo de queso blanco. [...] Tiene la textura de una

pierna de cordero” (p. 70). En estas escenas grotescas y esperpénticas Teresa de Ávila no sólo es privada de su capacidad intelectual, sino también de su esencia humana. Se la trata como un objeto, se la compara con un animal, es mero objeto de fanatismo religioso y de negocio. En el despedazamiento de su cuerpo se transgreden las normas éticas básicas de la humanidad.

Hombres y mujeres contribuyen de la misma manera a la cosificación y deshumanización de la protagonista. Las monjas han internalizado las normas vigentes del fanatismo religioso de la Contrarreforma de tal manera que no se dan cuenta de la barbaridad de su comportamiento. Sin embargo, en la lucha entre los representantes de la autoridad eclesiástica y las monjas por el cuerpo de la Santa en la segunda parte, las simpatías y antipatías son distribuidas muy claramente. En esta lucha las monjas encabezadas por su priora se llevan la parte positiva. Mientras que el provincial le comenta a la priora “a usted le toca obedecer” (p. 64) y exige de las monjas “¡Obediencia, disciplina!” (p. 67), estas se rebelan abiertamente contra la autoridad eclesiástica. La priora utiliza su capacidad intelectual para convencer a Nacienceno mediante un discurso argumentativo, al que Nacienceno no tiene nada equiparable que oponer. A regañadientes reconoce indirectamente la superioridad intelectual de su adversaria, manifestando al mismo tiempo en su reacción su desprecio patriarcal frente a la inferioridad supuesta de la mujer: “Razona bien para ser mujer” (p. 61). Cuando se da cuenta de que no puede ganar la lucha al nivel del discurso intelectual, busca refugio en la autoridad y el poder. Con la amenaza de excomulgar a las monjas, logra romper finalmente su resistencia encarnizada. Contra el arma de la excomunión no pueden defenderse y tienen que darse por vencidas. La autoridad masculina de la jerarquía eclesiástica triunfa sobre los argumentos y sobre la solidaridad de las mujeres. Pero ellas alcanzan por lo menos una victoria parcial, no sólo porque ganan la simpatía del público, logrando así una victoria moral, sino al quedarse, al mismo tiempo, con el brazo derecho de la Santa como reliquia para su convento. El hecho de que en la realidad histórica las monjas logren una victoria completa con el traslado posterior del cuerpo de Teresa al convento de Alba de Tormes, podría interpretarse también como confirmación indirecta de la resistencia de las monjas y de sus transgresiones contra las normas masculinas y eclesiásticas de su tiempo.

Como la obra de Concha Romero demuestra mediante su configuración de la acción dramática, hasta el convento puede transformarse en un espacio de demostración del poder patriarcal. Pero Concha Romero no quiere sólo manifestar que en la Contrarreforma la opresión de la mujer era un fenómeno omnipresente, sino que va todavía más lejos. En dos escenas intertextuales y metateatrales ilustra al mismo tiempo que el menosprecio de la mujer es un fenómeno mucho más universal, que ha existido en todas las épocas. En la primera escena una lega del claustro cuenta a su compañera la historia de Aracne, personaje mitológico que “hacía unos tapices preciosos y se atrevió a retar a la mismísima diosa de las

Artes, a Minerva” (p. 21), ganando la competencia. Por castigo de esta transgresión de las normas establecidas entre dioses y mortales, Minerva transformó a Aracne en una araña, “condenada a tejer por los siglos de los siglos la misma tela en el techo de las casas” (p. 21). Como el cuerpo de Santa Teresa, el cuerpo de Aracne es deshumanizado a ser transformado en animal. A pesar de la contextualización cómica de esta escena y a pesar del hecho de que Minerva es igualmente una mujer, el episodio puede ser considerado como símbolo de la lucha de los sexos. Porque es bien sabido que en la antigüedad greco-latina Minerva-Atenea siempre es considerada como símbolo de normas y valores masculinos. Esta interpretación es todavía más evidente bajo la perspectiva de que Aracne representa en su tapiz la historia del rapto de Europa por el toro, es decir, otro ejemplo de violencia de un dios masculino, Júpiter, contra una mujer.

La ilustración de la violencia del hombre contra la mujer se repite en una escena de la segunda parte, cuya acción se desarrolla en tiempos de los romanos. En honor del aniversario de su priora las monjas representan entre ellas el martirio de Santa Coloma. Su historia ilustra esta vez la opresión de la mujer por el orden patriarcal de la sociedad romana, amenazándola por su inobediencia a las leyes imperiales con la violación sexual, que sólo es impedida por una intervención divina, y negándole, al mismo tiempo, el derecho al martirio, que sólo se concede a los hombres¹⁴. En su actuación teatral las monjas, que representan el papel de los opresores masculinos, copian –sin darse cuenta de su ingenuidad– los comportamientos masculinos e ilustran de esta manera su propia opresión y alienación. En la misma escena la priora, alabando la labor de sor Catalina como directora escénica, alude implícitamente a la discriminación de la mujer en el mundo teatral, alusión que no sólo se refiere a la época de la acción teatral, sino que puede extenderse también a la actualidad de la autora¹⁵. Todas estas inserciones crean un subtexto en el que se ilustra la lucha de los sexos a través de los siglos y se denuncia, al mismo tiempo, la validez universal de la opresión de la mujer por el hombre en el transcurso de la historia. El subtexto femenino de la obra manifiesta, al mismo tiempo, la intención de la autora de crear un drama histórico que revise la historia desde una perspectiva feminista.

3. Espacio de brujas: “Ir hasta el fin de lo posible y de lo imposible”

Humo de beleño, drama por el que Maribel Lázaro obtuvo el premio Calderón de la Barca de 1985, es una obra mucho más audaz, y también controvertida, que *Un olor a ámbar*. La acción dramática se desarrolla en una aldea gallega a principios del siglo XVII, en un ambiente de opresión social, de oscurantismo religioso, de superstición, de misoginia y también de rebelión por parte de las mujeres marginadas. Estas reaccionan contra su exclusión de la sociedad escapándose al mundo de la hechicería, esperando encontrar en la transgresión de todas las normas vigentes de la sociedad y en la solidaridad del grupo femenino su propia libertad y felicidad. La lucha de los sexos que domina la acción

dramática se caracteriza por una brutalidad y violencia alucinantes, que desembocan al final en un incendio exterminador que aniquila a los exponentes de los dos bandos.

El grupo de los hombres se compone, por un lado, de tres aldeanos, entre los que el campesino y verdugo Xusto Candea y el sacristán Flores se distinguen particularmente por su misoginia y brutalidad y, por otro lado, por los representantes de la Iglesia, el párroco, el prior y los miembros de la Inquisición. El grupo de las mujeres es encabezado por la bruja Susa de Caldas, que se gana la vida con sus hechicerías y que se reúne regularmente con un grupo de mujeres que se encuentran en su casa, en el cementerio del pueblo o en el bosque para celebrar sus grotescas prácticas hechiceras, sus aquelarres y sus orgías homosexuales. Las mujeres viven en una marginación social completa, desconfiadas y temidas por una población rural supersticiosa, menospreciadas y a la vez codiciadas sexualmente por los hombres y perseguidas por el párroco y la Inquisición. Al final son presas, pero escapan al castigo gracias a un suicidio colectivo en la prisión. Cuando el verdugo Xusto Candea, en su frustración sexual por la muerte de una de las jóvenes brujas codiciadas, se lanza sobre su cadáver para violarlo, derriba un candil, que incendia en unos segundos la paja de la celda. En el incendio infernal no sólo se queman los cadáveres femeninos, sino que mueren calcinados igualmente el violador, el sacristán y el párroco. “*Cae el telón denso de humo*”, como reza la última acotación, “*y prestando mucha atención, se puede ver sentado en una cresta de fuego sonreír a Satanás*”¹⁶. Seguramente, a Valle-Inclán le hubiera entusiasmado esta escena esperpéntica.

En *Humo de beleño* se oponen dos mundos que se odian, se menosprecian, se temen y se amenazan mutuamente. Para el hombre, la mujer es en primer lugar un objeto de codicia sexual. Al mismo tiempo, no es considerada como ser humano, sino como objeto, como animal, en todo caso como un ser sin alma y, además, marcado por el mal y la depravación. Es hija de Eva, compañera del diablo y responsable del pecado original. Por eso, es necesario tratarla no con palabras o argumentos, sino curarla con palos como a los cerdos o a las cabras, como Flores explica detalladamente al párroco:

Yo le aseguro a usted que con unos cuantos de éstos [palos] se le van todos los males, bien visto lo tengo con los cerdos que le cuido y con las cabras que le llevo al monte. Estas no se diferencian mucho. [...] La mujer no tiene alma, señor. Lleva la maldad donde pisa y carece de sentimientos. Por eso el demonio congenia con ella. [...] No son humanas, son bichos. Llevan el pecado original en la frente (pp. 96 y s.).

Flores exige de la mujer pasividad, obediencia y pudor y, al mismo tiempo, pasión y calor para poder satisfacer la codicia sexual del macho: “La mujer debe ser obediente y tener la virtud del pudor, pero en las entrañas lleva el deseo y el hervor y aun así ha de esperar el cortejo del macho, tierna presa entre asustada y exacerbada” (p. 99). Para el párroco la mujer no es más que un peligro de

tentación a causa de su depravación moral y sexual innata. Para el clero es también un útil botín económico, porque la confiscación de los bienes de las brujas ejecutadas por la Inquisición sirve para aumentar las posesiones de la Iglesia. Al lado de la misoginia del clero se critica también su hipocresía y su codicia económica.

Para escapar a la hostilidad eclesiástica y a la agresividad masculina Susa de Caldas y sus compañeras se crean su propio mundo, en el que transforman las normas de la sociedad patriarcal y de la Iglesia en su contrario. Reemplazan en su deseo erótico al hombre por la mujer y en su veneración religiosa a Dios por Satanás. Él es el único “que te da valores como mujer”, como Susa explica a una de sus compañeras. “En su mundo y sólo en él eres alguien. Él te da alas para volar. Los cristianos y su Dios te las cortarán y te meterán en las sombras” (p. 89). En el mundo de las brujas reina una atmósfera de rebelión blasfema, de sensualidad erótica, de solidaridad femenina y de libertad sin límites. Cuando Susa se reúne con sus compañeras el día de difuntos en el cementerio de la aldea, invoca a las almas de los muertos lanzándoles su grito de rebelión y libertad: “¡Oh! Damas de la noche. Muerte a la Inquisición. ¡Rebelión! ¡Rebelión! ¡Rebelión! ¡Libertad!” (p. 93). El mundo de las brujas es un mundo de transgresión sin límites, en el que dejan atrás todas las leyes vigentes y todas las rutinas de la vida normal hasta llegar a los horizontes donde empieza el reino de la locura: “El mágico bálsamo sabático, puentecillo de la rutina a la locura, puerta de las mil cuatro maravillas”, como exclama entusiasmada la protagonista. El mundo de las brujas de Maribel Lázaro es un mundo de transgresión y locura.

Cierto, la comunidad de las brujas de *Humo de beleño* no es un espacio paradisiaco; las mujeres no son idealizadas ingenuamente. Entre ellas existen también la envidia, los celos, el miedo y la agresividad. Sin embargo, la simpatía del lector se dirige claramente hacia ellas, lo que la autora provoca por la utilización de varias técnicas. Por un lado, deja saber al lector que Susa de Caldas es respetada y tiene fama en el pueblo por su valentía, lo que impresiona hasta a sus enemigos. Susa “La Brava” la llaman porque “echó a su propio marido de casa bajo amenazas, y que el hombre ya no se atrevió a volver, hasta llegó a pegarle varias veces”, como cuenta el propio párroco a su prior, para añadir no sin cierta admiración: “Goza de simpatías entre los vecinos. Mujer indómita” (p. 92). Es interesante ver que las mujeres extraordinarias muchas veces se respetan o se admiran justamente por sus valores “varoniles”. Los contemporáneos de Teresa de Ávila hablan varias veces de su comportamiento varonil, y en la obra de Concha Romero una de las monjas cuenta que, en la hora de su muerte, “tenía el aspecto de un varón venerable más que de una mujer”¹⁷.

La autora de *Humo de beleño* manifiesta su simpatía por sus hechiceras, sin embargo, por otros aspectos: por su papel de víctimas de una sociedad patriarcal, por su solidaridad femenina, que triunfa por lo menos en su último acto de suicidio colectivo y, sobre todo, por la utilización del lenguaje altamente poético

de las acotaciones que describen el espacio femenino o de los diálogos en los que las mujeres expresan sus ansias, sus penas o su felicidad. Esto se hace sentir particularmente en la escena del suicidio común:

– Estáis hermosas, hermanas, todo lo hermoso que se puede estar en el abandono y en la miseria, en la criatura, en la hermandad. [...] – Habrá que buscar la muerte, para terminar con ella. ¿Habrá que buscar la muerte para reducir al terror y a los que lo alimentan? [...] – La luna dirá una oración por nosotras, que tanto la hemos amado. [...] – Majestuosa y azul, se retirará la luna a sus aposentos dejando la tierra en tinieblas (pp. 102 y s.).

Inmediatamente antes, la joven María anuncia ya el final trágico cantando en el mejor estilo lorquiano su canción de la luna, en la que evoca su melancólica felicidad y la atmósfera de locura feliz:

Desde la cresta del mar se ve
qué hermosa está
sonríe tierna mujer
redondel de rayo clavado

Si la quieres alcanzar, neniña
dile palabras de amor
entre tus pálidas sábanas
ella acaricia tu ensueño
con su soplo blanco.

Es de azúcar y algodón,
de rosas verdes,
el redondel de la locura (p. 100).

En la introducción a la edición de su obra la autora se identifica expresamente con sus protagonistas femeninas, en las que ve un símbolo de creación, rebeldía, libertad, sensualidad y pasión. Manifiesta su admiración por sus brujas por haber elegido la transgresión sin límites, la transgresión hasta la locura para poder escapar de esta manera a un mundo hostil:

Volé con ‘Ellas’ por bosques y encrucijadas en noches repletas de intimidad, de creación, de rebeldía, de carne y sangre. De pecado y lluvia. Subvertir el orden de las cosas de una vida dictada y trazada de antemano por el oscurantismo del poder religioso y del poder político. Ese afán cabezón de asesinar la vida, vida que es libertad. Libertad. Ir hasta el fin de lo posible y de lo imposible (p. 73).

El prefacio muestra el compromiso personal y actual de la autora con el tema de la represión de la mujer por parte del poder religioso y político y por las normas de la sociedad patriarcal. Tal vez parezca sorprendente que en una época

en la que el oscurantismo religioso y la opresión social, por lo menos en las sociedades occidentales, han perdido su poder amenazante, este tema pueda todavía provocar un compromiso casi agresivo y provocador.

4. “La imaginación, señora, es otra realidad”: la vida de una reina

Es una de las paradojas de la sociedad patriarcal que la mujer pudiera ejercer el oficio de reina, pero no pudiera elegir libremente a su marido. Pero tampoco la vida de una reina era fácil en estas condiciones. Isabel la Católica de Castilla e Isabel Tudor de Inglaterra ofrecen dos ejemplos bien representativos. Se trata, pues, de un problema universal, y Carmen Resino lo ha modelado tomando como ejemplo no a Isabel la Católica, sino a Isabel Tudor, reina de Inglaterra. *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* puede considerarse como drama más psicológico que histórico¹⁸. Plantea el conflicto corneliano entre obligación pública y deseo individual, “la lucha entre lo deseado y lo conveniente”¹⁹. Para demostrar tal conflicto la autora ha inventado una historia tan extraña que casi parece cómica, la historia del amor secreto de la reina inglesa por su mayor enemigo político, el rey Felipe II de España. La acción dramática se desarrolla en 1587, es decir, un año antes del hundimiento de la famosa Armada española en el Canal de la Mancha. El estado psicológico de la reina ha provocado una disociación de su personalidad, que se ha desdoblado en la reina Isabel y su doncella, su *alter ego*, que llama María (como a la odiada reina escocesa María Estuardo y a la no menos odiada hermana María Tudor) y, a veces, también Ana (como a su propia madre Ana Bolena). Con este *alter ego* Isabel tiene un diálogo íntimo, que es en realidad un monólogo interior, en el que “se debate la continua dialéctica entre la obligación y el deseo; la circunstancia histórica y el ser como individuo”, como lo explica la autora misma en sus palabras introductorias a la edición del texto²⁰.

Isabel interpreta sus problemas como consecuencias de la situación de su sexo. Lo explica claramente desde el principio de la acción a María:

El sexo, querida mía, [...] es un instrumento que, según se utilice, puede ser un aliado o un enemigo. ¿Me comprendes? Generalmente, el nuestro suele actuar como enemigo, pues, por el hecho de ser mujer, ya nacemos en desventaja. [...] Y esa desventaja del nacimiento hay que suplirla con la cabeza (p. 16).

Ya hemos visto en las otras dos obras analizadas que la mujer que quiere sobrevivir en una sociedad patriarcal tiene que demostrar capacidades consideradas como varoniles: valentía, como Susa de Caldas, o capacidad intelectual, como Teresa o Isabel. Es la única manera de sobreponerse a su entorno hostil, y, particularmente, en el caso de una mujer que se encuentra en la cumbre de la escala social. Por eso, Isabel ha aniquilado sistemáticamente todos sus impulsos interiores, sus sentimientos, sus deseos, su sensualidad, sus placeres, todo lo que considera como rasgos típicos de una mujer. Como reina no puede permitirse el lujo de ser mujer: “Lo que se perdona a una lavandera del Támesis o es fuente de

prestigio en una cortesana, es fatal para quienes están en un punto de mira demasiado alto; más aún si en él se encuentra una mujer” (p. 55). Por eso Isabel se ha puesto la máscara de un varón. El resultado son poder y grandeza, por un lado, y renuncia a la felicidad personal y “esta soledad tan insufrible” (p. 21), por otro lado²¹. El resultado es una grave crisis de identidad de la protagonista, que se refleja en sus monodialogos introspectivos, que son reforzados aún más por la continua mirada de la reina en un espejo en el que parece querer indagar su propia personalidad²².

Pero Isabel no ha renunciado completamente a sus deseos. Se ha creado un mundo aparte, un mundo de fantasía e imaginación en el que puede realizar su vida de mujer y gozar de sus placeres íntimos y de sus sueños eróticos con el enemigo político. Desgraciadamente, tampoco en sus sueños su felicidad es completa, porque en ellos muchas veces Felipe se transforma en el personaje de Francis Drake –otra proyección de su disociación interior–, porque tiene que respetarlo como defensor de su país contra el rey de España y odiarlo porque perjudica con sus hazañas a su amante íntimo.

Pero, de golpe, al final del primer acto, la fantasía parece transformarse en realidad. Isabel recibe una carta de Felipe, que le ofrece una cita secreta en la pequeña ciudad de Dover. Por primera vez, Isabel rechaza todos los argumentos de la razón de estado; a pesar de su avanzada edad espera, finalmente, el cumplimiento de sus deseos íntimos y viaja en compañía de su *alter ego* a Dover. El primer cuadro del segundo acto muestra en el mismo decorado, pero en una atmósfera distinta de luz nebulosa e irreal, la cita amorosa entre Isabel y Felipe II, en el que reconoce, al final, otra vez a su odiado pretendiente Francis Drake. En el segundo cuadro, algunos días después, la reina se despierta de un sueño y cuenta a María su cita amorosa con Felipe-Drake. Todo parece haber sido un sueño, o, mejor dicho, una pesadilla. Pero María le contradice confirmando que –hace una semana– estuvo con ella realmente en Dover, donde se encontró de verdad con la extraña pareja amada-odiada Felipe-Drake. El segundo acto constituye un juego metateatral muy complejo, cuyo secreto no se resuelve ni para la protagonista ni para el espectador hasta el final de la obra. Isabel vive en un mundo ambiguo, en un mundo doble; por un lado, el mundo de la reina, donde dominan las leyes de la sociedad patriarcal; por otro lado, el mundo de la mujer, donde se realizan sus deseos más íntimos. Isabel nunca sabrá cuál de los dos mundos es el mundo real. Parece que los dos mundos reclaman para sí el mismo derecho de existencia y realidad o, como expresa María: “La imaginación, señora, es otra realidad” (p. 74).

En *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* es el mundo de la imaginación el que permite a la mujer la transgresión de las leyes opresivas que rigen la vida femenina en la sociedad patriarcal. En la realidad de la imaginación Isabel puede llevar a cabo sin ser sancionada todo lo que la sociedad y su estatus de reina le prohíben. Para los estudiosos de género no es una verdad nueva o sorprendente

que el espacio mental sea uno de los espacios de refugio preferidos de las mujeres –como de todos los marginados– donde pueden encontrar la libertad que la sociedad no les ofrece²³. Sin embargo, para Isabel la fantasía, como hemos visto, no es un espacio de pura felicidad; es un espacio fantasmagórico y atemorizante. En las acotaciones se describe como espacio “*con una luz lechosa que dará un cierto aire espectral a la reina*” (p. 14); es un espacio ambiguo, no sólo porque no puede definir su grado de realidad, sino también porque es un espacio que puede conducir a causa de su ambigüedad a la locura. “¡Qué locura, señora, andar detrás de un fantasma!” (p. 44), le reprocha su *alter ego*, y en otra ocasión Isabel le pregunta a María: “¿Crees que estoy loca?” (p. 25).

La obra de Carmen Resino es la obra más pesimista entre los tres textos analizados aquí. La locura de Isabel no es un estado mental positivo, un espacio prometedor y lleno de libertad sin límites, como la locura de las brujas de Maribel Lázaro; es más bien un estado mental ambiguo, lleno de deseos y anhelos, pero al mismo tiempo amenazante e inquietante. La reina Isabel de Carmen Resino no podrá resolver sus problemas ni su crisis de identidad. Resino no quiere ofrecer soluciones para los problemas de la mujer ni en la historia ni en la actualidad. Lo que John P. Gabriele constata frente a toda su obra teatral vale también para *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*: “Su intención última es enaltecer nuestra conciencia de la situación opresiva de la mujer y legitimar la voz femenina dentro de los confines de una realidad esencialmente desconectada”²⁴.

Notes

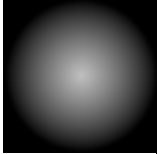
- 1 Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass./London, 1990.
- 2 Respecto a la historia del feminismo y de la literatura escrita por mujeres ver los estudios de Pilar Folguera (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, 1988; Myriam Diaz-Diocaretz / Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 6, Barcelona, 1993-2000; Uta Frackowiak (ed.), *Ein Raum zum Schreiben. Schreibende Frauen in Spanien vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, 1998; Lisa Vollendorf (ed.), *Literatura y feminismo (s. XIV-XXI)*, Barcelona, 2005.
- 3 Respecto al teatro escrito por mujeres en España ver los estudios de Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, 1988; Urszula Aszyk, “Las mujeres dramaturgas en España. En busca de la identidad”, in Lou Charon-Deutsch, *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid, 1992, pp. 45-61; Candyce Leonard, “Women Wrighters and Their Characters in Spanish Drama in the 80's”, in *ALEC*, vol. 17, 1992, pp. 243-256; Pilar Nieva de la

Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid 1993; Pilar Nieva de la Paz, “Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras”, in Myriam Díaz-Diocaretz / Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V: *La literatura escrita por mujer. Desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Barcelona, 1998, pp. 155-184; Virtudes Serrano, “Hacia una dramaturgia femenina”, in *ALEC*, vol. 19, 1994, pp. 343-364; Virtudes Serrano, “Dramaturgia femenina de los noventa en España”, in Martha T. Halsey / Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Estreno. University Park/Pennsylvania, 1999, pp. 101-112; Wilfried Floeck, “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”, in Wilfried Floeck / Alfonso de Toro (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, 1995, pp. 47-76 (también in Wilfried Floeck, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, ed. de Hartmut Stenzel y Herbert Fritz, Tübingen, 2003, pp. 123-143); Juan A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, 1997.

- 4 María-José Ragué-Arias, *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, 1992; María-José Ragué-Arias, “El mito en la joven generación teatral de los 90: una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte”, in *Estreno*, vol. 24, nº 1, 1998, pp. 45-46 y 49; Pilar Nieva de la Paz, “Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica”, in Túa Blesa (ed.), *Mitos. VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. III, Zaragoza, 1998, pp. 267-273; María Francisca Vilches de Frutos (ed.), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam, 2005 (*Foro Hispánico*, 27).
- 5 Ortega López, in Pilar Folguera (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid, 1988, p. 8; cf. también Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris 1981, pp. 51 y siguientes; Rosa Rossi, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritura*, Barcelona, 1984, pp. 79 y siguientes; Uta Frackowiak, *op. cit.*, p. 10 ó 32.
- 6 Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 51.
- 7 Ver los dos siguientes ejemplos: “Así como dicen ha de ser la mujer, para ser bien casada, con su marido, si él está triste ella se ha de mostrar triste también y si él está alegre, aunque ella nunca lo esté, debe mostrarse alegre (mirad de qué sujeción os habéis librado, hermanas), esto con verdad sin fingimiento, hace el Señor con nosotros: que El se hace el sujeto, y quiere séais vos la señora, y andar El a vuestra voluntad” (*Camino de perfección*, cita según Rosa Rossi, *op. cit.*, p. 106). En su *Libro de las fundaciones* la Santa es todavía más clara en la descripción realista de la situación de la mujer y de la ventaja de la vida de las monjas: “No conocen la gran merced que Dios les ha dado en escogerlas para Sí y librarlas de estar sujetas a un hombre, que muchas veces les acaba la vida, y plega a Dios no sea también el alma” (cita según Peters, in Uta Frackowiak, *op. cit.*, p. 32).
- 8 Pilar Folguera, *op. cit.*, p. 15; ver también Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1961.
- 9 Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechizarias y de la posibilidad y remedio dellas*, ed. de Juan Roberto Muro Abad, Logroño, 1994, pp. 19-21.

- 10 María Zambrano, “Antología, selección de textos”, in *Anthropos. Suplementos*, marzo-abril, 1987, p. 80.
- 11 Nieva de la Paz, *op. cit.*, 1998^a, pp. 171 y siguientes.
- 12 Respecto a la interpretación de la obra ver los trabajos de María Pilar Pérez-Stansfield, “La desacralización del mito y de la historia: teatro y subtexto en dos nuevas dramaturgas españolas”, in *Gestos*, vol. 2, n° 4, 1987; Wilfried Floeck, “¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas”, in *Notre fin de siècle. Culture hispanique*, Université de Bourgogne, 1995, pp. 301-315 (*Hispanistica XX*, 13); Wilfried Floeck, “Entre el drama histórico y la comedia actual: el subtexto femenino en el teatro de Concha Romero”, in *Estreno*, vol. 23, n° 1, 1997, pp. 33-38; Helen Roberts, “Female power and solidarity in *Un olor a ámbar* by Concha Romero, and *Humo de beleño* by Maribel Lázaro”, in Martha T. Halsey / Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Estreno. University Park, Pennsylvania, 1999, pp. 95-100; Karen K. Sweetland, “The female body as symbol of oppression and means of subversion in Concha Romero’s *Un olor a ámbar*”, in Marta T. Halsey / Phyllis Zatlin (eds.), *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Estreno. University Park, Pennsylvania, 1999, pp. 87-94; Andrea Hüttmann, *Die Ästhetik der Geschichte. Das zeitgenössische historische Drama Spaniens im Spannungsfeld zwischen Sinn und Spiel*, Tübingen, 2001, pp. 243-249; Jennifer A. Zachman, *Playing gender on the contemporary Spanish Stage: Feminism in the works of Paloma Pedrero, Concha Romero, Charo Solanas and Yolanda Pallín*, Pennsylvania State University, 2002; Vila Navarro-Daniels, “*Un olor a ámbar*. Una lectura desde la relación entre el poder y la palabra”, in *Estreno*, vol. 29, n° 1, 2003, pp. 49-55.
- 13 Concha Romero, *Un olor a ámbar*, Madrid 1983, pp. 40 y siguientes y 50.
- 14 Ver la intervención de sor Inés en su papel de Coloma: “Mis compañeros tuvieron suerte y pronto fueron martirizados, pero mí, por ser mujer, me han perdonado la vida con la intención de hacerme apostatar” (p. 51).
- 15 “Enhorabuena, Catalina, si Dios no la hubiera llamado a su servicio y el siglo no prohibiera este oficio a las mujeres, habría tenido un gran éxito con el mundo del espectáculo” (pp. 56 y siguientes).
- 16 Maribel Lázaro, *Humo de beleño*, in *Primer Acto*, n° 212, 1986, p. 103.
- 17 Concha Romero, *op. cit.*, p. 29.
- 18 Andrea Hüttman, *op. cit.*, p. 226.
- 19 Resino, in José Romera Castillo, *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid, 2005, p. 87.
- 20 Carmen Resino, *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, 1992, p. 12.
- 21 Ver también el diálogo entre Isabel y su ministro Cecil: “– Me habéis hecho grande, Cecil, he de reconocerlo, pero nunca me facilitasteis ser feliz. – No pidáis tanto, señora: conformaros con la grandeza” (p. 77). Ver también E. Joaquín Vida en su prólogo a la edición del texto (Carmen Resino, *op. cit.*, p. 7) y Mariano de Paco, “El teatro histórico de Carmen Resino”, in *ALEC*, vol. 20, 1995, pp. 303-314.

- 22 Ver la acotación introductoria al primer acto: “*Gran parte del proscenio simulará ser un espejo de cuerpo entero al que la reina dirigirá sus miradas frecuentemente*” (p. 13). Ver también Andrea Hüttmann, *op. cit.* , p. 231.
- 23 Natascha Würzbach, “Raumdarstellung”, in Vera Nünning / Ansgar Nünning (eds.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar, 2004, pp. 61 y siguientes
- 24 John P. Gabriele, “Entrevista con Carmen Resino”, in *Estreno*, vol. 22, n° 2, 1996, p. 32.



La derelicción en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé

Trinidad BARBERO-REVIEJO
UNED de Madrid

No intentamos aquí, por supuesto, plantear la cuestión de si existe una escritura dramática femenina, universo reprimido ajeno, igual o paralelo a la dramaturgia masculina. Lo que sí es indudable es que la mujer desde la segunda fase de un feminismo que superó las barreras de la revolución de mayo del 68, ha intentado interesarse por la especificidad de la psicología femenina y sus relaciones simbólicas.

Para la escritora Julia Kristeva este grupo de mujeres, artistas o escritoras, se comprometen con una verdadera exploración de la dinámica de los signos. Su exploración se asemeja, al menos en sus aspiraciones, a los grandes proyectos de revolución estética y religiosa¹.

La autora Lluïsa Cunillé, nacida en 1961, de hecho puede pertenecer a esta segunda generación de mujeres que tienen como reto precisamente hacer aparecer el rostro oculto que se esconde tras la máscara de la existencia cotidiana. Y lo hará a través de un medio, el teatro, pero un teatro poco convencional en donde la autora –según el director Joan Ollé– se manifiesta en un interesante juego de contradicciones personales: “Se trata de la persona más reservada del mundo que ha elegido el teatro para hablar de las cosas menos teatrales, de los miedos, de los sentimientos microscópicos y de una moralidad confusa”².

José Sanchis Sinisterra, maestro y amigo de Lluïsa Cunillé, señala en la obra de la autora “una poética de la sostracció”, de lo oculto³:

Fins a la renúncia a desvetllar els antecedents o la motivació dels personatges, la connexió entre les diverses escenes que constitueixen una obra, el grau de realitat d'una situació, el destinatari de la paraula, la veracitat d'una informació o d'una confessió i, sobretot, la naturalesa dels vincles afectius i la intensitat subterrànea de les emocions i sentiments, la seva producció realitza una subtil i implacable exploració dels límits de l'opacitat.

Ante esta poética de lo opaco y misterioso, de juegos de simulaciones y de historias falsas, vagamente sugeridas, nosotros podemos aventurar en una visión paradigmática una dramaturgia de la derelicción.

Intentar definir este universo dramático pleno de ambigüedad y misterio es tarea difícil sin caer en la pura futilidad. Sin embargo, se puede intentar una aproximación a través de los personajes que parecen vivir o simplemente soñar a través de él.

Estas criaturas emergen como símbolo del desamparo, de la soledad que les envuelve como una capa de bruma, del temor que les angustia, tal vez, en el fondo, el sentido de thanatos o fuerza destructiva que les dirige de manera inevitable hacia la muerte, el último alivio hacia la tensión de vivir. Además, viven inmersas en una atmósfera efímera, que huye en el inexorable paso del tiempo y en un vivir sin vivir en sí mismos. Por ello muchos de ellos intentan rescatar, aunque sólo sea en un pequeño retazo arrancado a la realidad, pequeños fragmentos de una cotidianidad sin principio ni fin.

Son personajes, por tanto, atrapados en el desamparo, perdidos en la inmensa soledad, en los horizontes sin límites, como un barco derrelicto que escora abandonado en las procelosas aguas. La magia del vocablo va tejiendo sutiles redes metafóricas en torno a este campo semántico en donde naufragan una gran mayoría de personajes de la obra de Lluïsa Cunillé. Muchos de ellos son navíos que han zozobrado, no se sabe en qué momento, y que marchan a la deriva tentando la suerte de una salvación.

Ahora bien, tengamos en cuenta que desde el comienzo del siglo xx y desde varios frentes, se ha producido un verdadero “asalto a la personalidad” y al personaje.

Tal como expone Bobes Naves⁴:

Atrás queda el concepto decimonónico de la posibilidad de crear grandes personajes con vida propia, con perfiles ontológicos, morales y funcionales claros y una buena parte de la crítica anuncia la desaparición del personaje y otra buena parte hasta niega su existencia. Mukarovski resume esta situación precisamente: “Para la teoría del teatro, la situación es más interesante que antes, pero al mismo tiempo es también más complicada, pues si bien han desaparecido las viejas seguridades, las nuevas aún no existen” (p. 193).

Además –apunta Julia Kristeva– en sus desarrollos más audaces el psicoanálisis actual, lacaniano, propone una teoría del sujeto como unidad escindida, surgida y determinada por la carencia (el vacío, la nada, el cero, según la teoría de referencia) y en búsqueda insatisfecha de un imposible que representa el deseo metonímico.

En esta perspectiva tenemos, por tanto en la dramaturgia de la derelicción unos entes, sujetos escindidos, carentes de unidad, navíos escorados que difícilmente encontrarán el refugio adecuado de su auténtica identidad⁵.

Tomemos como primer referente la obra *Vacantes*. La ambigüedad y el doble juego en la obra dramática de Lluïsa Cunillé aparece ya en el título. ¿Son los personajes desocupados que disfrutaban de unas vacaciones o, por el contrario, son

unos seres vacuos, irreales en su misma presencia cotidiana. Qué mayor juego de la ambigüedad que ese monólogo del hombre que habla por teléfono, y en el que a través de la maestría del lenguaje de la autora, no perfila, sino que esboza tenuemente el estado de desamparo del interlocutor. Este personaje extraviado al que la autora no le da ni la oportunidad de la palabra, queda inmerso en las pausas y los silencios, desintegrándose en los mensajes terapéuticos de relajación y sueño.

En la obra *Vacantes* un hombre habla por teléfono en el primer cuadro y una mujer en el sexto. ¿Quiénes son? No lo sabemos. ¿Qué hacen? No importa, sólo percibimos sus palabras en un intento de establecer una interacción, por medio de unos diálogos banales, claros exponentes de la absurdidad de su vida cotidiana. Hablan desesperadamente para conjurar el silencio que les envuelve.

En el diálogo obsesivo entre el hombre y la mujer que están de vacaciones en la costa no se produce ningún punto de inflexión que les acerque. Las múltiples referencias espaciales y temporales de los lugares que desean visitar, se desarrollan en un crescendo imposible de parar. El anhelo de encuentro, de contacto –que la autora sabe plasmar correctamente en ese diálogo entrecortado, casi jadeante– se pierde inexorablemente en la banalidad de sus referencias, en donde la simple aparición de una nube negra en el cielo puede perturbar su vacía existencia.

En otro momento una pareja intenta, en una situación desesperada, reiniciar una relación en donde ya no fluye la corriente vital de la comunicación. ¿Por qué ya no hablamos? –se preguntan angustiados–. Inútil juego de la desesperanza, de la vacuidad desoladora cuando ya se han agotado los únicos temas fútiles que les podían haber unido en un pasado.

Algunos personajes femeninos de Cunillé presentan ciertos rasgos psicóticos. Intentan fijar unas determinadas facetas de su identidad en unos pequeños referentes banales y vacíos y estos se disgregan como su tambaleante personalidad. La consecuencia es la inadaptación y el bajo concepto que tienen de sí mismos. “Todo me sale mal” (p. 7), confiesa el personaje femenino de *La venda*⁶, en ese continuo fluctuar de la indecisión y el rechazo.

En general, todos estos personajes pretenden por todos los medios fijar su posición en una sociedad que no los rechaza, pero sí los ignora. Entonces, no se comunican, no son capaces de establecer una interacción con otro sujeto y de este modo, al aniquilarse el diálogo surge el obsesivo monólogo que los envuelve y destruye.

Como consecuencia, el personaje femenino angustiado y depresivo de *La venda* pretende hacer una entrevista a los otros dos personajes, quiere que cuenten su vida, grabar en un magnetófono sus proyectos de futuro, todo ese caudal de vida propia del que ella carece. La reacción de los dos personajes ante este excedente de intromisión es de rechazo. El procedimiento morfológico es la aparición del adverbio *no*, la negación que tiende a denotar un alejamiento activo, marcado y abrupto. El otro personaje femenino es ambiguo, desea marchar a Frankfurt pero no se decide a hacerlo. Tiene que cortar el cordón umbilical que

la une a sus padres y al viejo piso, casi en ruinas, que intenta vender, no sabemos si con engaño. Ahora bien, la indecisión paraliza el acto de la venta. Enraizada en ese viejo piso no quiere que se transforme, que se convierta en otro completamente distinto cuando el nuevo inquilino lo divida en dos nuevos apartamentos. No es el hecho en sí lo que provoca la neurosis de la dueña del piso sino la interpretación que el sujeto da al hecho. En este caso lo importante es la relación en que el objeto –el piso– estaba respecto de la arquitectura emocional de la mujer, que al venderlo pierde parte de su identidad.

En toda relación dual, los sujetos pretenden obtener del otro la información que necesita para llevar a buen término el propósito de una relación comercial, de amor o de amistad.

Sin embargo, no es así. Nadie es, ni puede ser, aunque lo pretenda, absolutamente transparente. El descubrimiento de nuestra intimidad haría imposible toda relación social, porque contiene propósitos e intenciones que es mejor que permanezcan ocultos, tanto más cuanto implican opiniones sobre el interlocutor o pensamientos no confesables. Toda persona tiene, pues, un tanto de opacidad para el otro, que lo hace, en un sentido amplio, sospechoso. La sospecha se cierne pues, sobre esta mujer que en su misma indecisión hace surgir la idea de doblez y engaño. Se vale de mil trucos para ir retrasando la venta del viejo piso y cuando se ve atrapada en sus enredos y falsas propuestas sólo le queda la salida de la falsa pirueta de saltimbanqui al admitir que todo era una broma.

*Passatge Gutenberg*⁷ es una obra dividida en dos escenas que retrata un día en la vida de una mujer, la cual se dedica a escribir y traducir cartas para gente que no puede hacerlo sola. El planteamiento es riguroso: una mujer madura recibe en su casa a otras dos mujeres. La autora no ha querido poner nombre a las protagonistas sino que las deja en simples números.

Ya sabemos –comenta el crítico Marcos Ordóñez– que en “Cunillelandia” nunca nada es lo que parece. Llega una muchacha con una maleta al piso de la escritora de cartas. En ese piso vivió alguien que clavaba los objetos (los ceniceros, la lámpara de mesa, la máquina de escribir) para no perderlos. Las dos mujeres empiezan a hablar y el diálogo se tensa poco a poco. La escritora de cartas interroga, pasa de las preguntas directas a la nada velada súplica. Quiere precisión, quiere que la muchacha le cuente exactamente lo que le ha sucedido entre la estación y la casa. A cambio, ella le cuenta cuentos, cada vez más transparentes: todos hablan de frustración y de muerte.

Es preciso puntualizar que la información es, en términos generales, una forma de poder. Y lo es, desde luego, en la interacción, la forma de intercambio informativo. Saber a ciencia cierta de alguien, equivale a su posesión. No obstante, aquí la información recibida no implica un uso abusivo de ella, sino simplemente el traspaso de unas vivencias de las que el personaje escribiendo de cartas carece, ya por impedimentos psicológicos o por impedimentos físicos.

Del mismo modo que la solitaria mujer de *La venda* pretendía que le contasen los proyectos y vivencias, la escritora de cartas aspira, a través de la muchacha peluquera, poder apoderarse de un pequeño retazo de realidad exterior que a ella se le niega, encerrada en ese laberinto borgiano de ventanas cegadas. Ella vive, simplemente, a través del otro como en la escena en que inventa una conmovedora carta de amor para la mujer muda.

Poco a poco el teatro de Lluïsa Cunillé se va afianzando en el panorama del nuevo teatro catalán como una de sus más valiosas piezas. Las obras *Rodeo*, *La fiesta*, *Libración* y *Jòquer* y una de las más logradas *Barcelona, mapa d'ombres*, títulos estrenados en Barcelona, son pasos firmes que la joven autora sigue desde 1991.

El estreno en el Mercat de les Flors de *Accident* confirma esta trayectoria y también la línea en que se mueve la autora: un teatro que propone la reflexión desde la cotidianidad. Dos personas que al conocerse tras el accidente sufrido intentan mostrar su interioridad: la soledad, la necesidad de amor, la frustración de un día a día vacío cruzan por la obra. Para algunos críticos como Pérez de Olaguer, *Accident*⁸ es como toda la obra de Cunillé, un teatro lleno de enigmas, de ambigüedades, un teatro que no sabes en qué momento sucede. Habla de sentimientos a través de dos personajes que pertenecen a un mundo de seres solitarios, de individuos que miran por la ventana con los ojos vacíos.

Esta obra levanta su atmósfera enigmática sobre la interdependencia que establece cada personaje respecto al otro. Labor de sugerencias más que de revelaciones, la buena escritura de esta pieza dramática parece emplearse en mantener tan sólo las expectativas de su incierto desenlace. Nada es evidente en esta pieza, excepto la actitud escapista de los dos protagonistas.

Podría ser un juego malévolo de adivinanzas pero se trata de algo muy distinto. La autora envuelve cada situación en un clima de magia e inquietud que constituye de hecho la propia sustancia del drama.

El dramaturgo José Sanchis Sinisterra nos acerca a esta poética de la sustracción en la obra *Accident*:

No pasa quasi res, ès cert, però les constants oscil·lacions de la relació, el progressiu estretament del vincle entre tots dos personatges, les seves imprevisibles transaccions i interaccions, proporcionen prou matèria per interessar, divertir i commoure el lector/espectador (p. 11).

La obra *Dotze treballs*⁹, a pesar de estar teñida de un cierto humor, su director de escena Xavier Albertí, la destaca como obra trascendental capaz de proporcionar una mirada profunda a un mundo imaginario femenino. Para conseguirlo la autora se vale de dos personajes, dos mujeres de las que apenas se tiene información. Surgen ante nuestros ojos sentadas en el banco de un jardín, cercano a una estación de ferrocarril, dispuestas a combatir su soledad por medio de juegos y adivinanzas. El juego entre dos personajes es una constante de este mundo

misterioso y ambiguo de Lluïsa Cunillé, puesto que la ambigüedad –comenta Kris¹⁰– permite un ancho margen de interpretación, de manera que la obra puede ser valorada a través de varios cambios en los intereses y valores culturales, ya que es interpretable en una correspondiente variedad de maneras (p. 145).

Veamos cómo Sanchis Sinisterra analiza el juego y su correspondiente misterio en la dramaturgia de la autora catalana:

Però entre la vida i el misteri hi ha aquest espai imprecís que anomenem joc, hi ha aquell “com si” de les accions imaginàries en el qual el desig s’acompleix sense arribar a realitzar-se. Allà on les preguntes queden abolides i la realitat se sotmet dòcilment a la conjuració del somni. El viatge en aviò a Buenos Aires, al final de l’obra, és alguna cosa més que un component infantil, impropï de dos adults. Com a *El empleo*, a *La festa* o a *Aigua, foc, terra i aire* el joc obre un territori que fa possible la impossible relació, prolonga en una altra dimensió el vincle trencat, transforma la fi en un etern pricipi, l’aspra realitat i l’inaccessible misteri no són negats ni abolits: queden simplement velats per aquesta epifania del pensament màgic, que és l’origen de la teatralidad (p. 12).

A través de doce escenas diferentes, los doce trabajos de Hércules, las dos mujeres se ponen a prueba, sin un orden cronológico aparente en un múltiple juego de adivinanzas.

Sin embargo, como ya comentamos anteriormente, en el teatro de Lluïsa Cunillé no todo es igual a lo que parece. Siempre aparece un sustrato inaprensible que se escapa en una primera lectura del texto. En primer lugar, la autora nos cuenta, en un estilo minimalista, la historia de una amistad femenina. Ésta se sustenta sobre unos encuentros cotidianos en los cuales las dos mujeres intentan rellenar la gran tragedia de su vacío existencial. Ahora bien, en otro sustrato más profundo podemos percibir la mutua búsqueda de un paraíso perdido o dicho de otro modo, la regresión salvadora hacia un mundo feliz.

Hablan e imaginan sucesos a partir de un nombre grabado en el banco donde se sientan. Cuentan sus sueños y van recreando un mundo ficticio de historias y deseos imaginados, en donde sin las ataduras del pensamiento lógico puedan gozar de una libertad hace mucho tiempo olvidada. El mejor ejemplo de este tipo de conducta es el placer que encuentran al plantear despropósitos y juegos de adivinanzas como los siguientes:

DONA 2. – Vuit persones pugen alhora en un ascensor que no s’atura a cap pis, però quan arriba a dalt de tot només surten quatre persones de l’ascensor. Què ha paassat amb les altres quatre? (p. 8).

DONA 1. – Sí, era més fàcil. (*Pausa llarga.*) Imagina’t que ara haguessis d’anar caminat fins a casa teva. Quantes passes hauries de fer per arribar-hi? (p. 9).

Las dos protagonistas tejen un estrecho vínculo anclado en un universo infantil: se intercambian la ropa, fuman del cigarrillo que no es el suyo y no dejan

que nadie ajeno a ellas distraiga sus juegos. Allí ponen a prueba continuamente su relación, para comprobar el grado de vinculación que las pueda mantener unidas en un círculo asfixiante de interdependencia.

*El gat negre*¹¹ es una pieza de cabaret que el teatro Malic encargó a Lluïsa Cunillé. La autora escogió acertadamente como referencia la época de la República de Weimar, en la Alemania nazi, en donde el cabaret literario de Karl Valentin creó una leyenda.

El gat negre es el nombre de una pensión en donde conviven cuatro personajes: un pianista mediocre que sueña con grandes composiciones que no recuerda al despertar y que en su gris existencia tiene que ganarse la vida trabajando en el cabaret. Un limpiabotas que sale de noche porque hay menos competencia y puede pasar desapercibido cuando lustra las botas a los oficiales del ejército. Además hay una repartidora de cartas que aspira a ser actriz y estrella de los estudios de UFA. Ella ensaya con las melodías de la radio en donde cada vez se entremezclan con más frecuencia los alaridos de los discursos políticos. Y, por último, una mujer enigmática que aparece siempre sentada con su maleta a los pies dispuesta a coger un taxi para ir a la estación, pero que por una u otra circunstancia nunca lo consigue.

En suma, cuatro seres sobre los que se cierne cada vez más cercana la atmósfera opresiva de una amenaza latente. Sólo uno de ellos, la mujer enigmática intenta la huida pero como en una pesadilla de sueño y duermevela la huida será su destrucción. Los otros personajes sobre los que ha planeado la idea del suicidio quedan abandonados a su triste suerte.

Tal vez una de las obras más inquietantes de entre la múltiple producción de Lluïsa Cunillé sea *Libración*¹². Otra vez dos mujeres se citan en un parque a la noche. Los mismos diálogos banales de su vida cotidiana en donde se mezcla el juego y el engaño en planteamientos absurdos del entorno del parque: la luna llena que incita a los perros a mostrarse agresivos, el surgir continuo del agua de una fuente a pesar de que no llueve. O el acto transgresor del robo de un libro que ofrece una mujer a la otra como regalo, ya que un regalo tiene que costar un alto riesgo para que tenga valor.

Ahora bien, *Libración*, tal como lo define el Diccionario de la Lengua Española, “es el movimiento oscilatorio que un cuerpo, ligeramente perturbado en su equilibrio, efectúa hasta recuperarlo poco a poco”. Y con este sentido la autora catalana urde su obra repleta de inquietud y misterio en torno a un balancín del parque que a las doce en punto se pone en movimiento oscilatorio hasta que termina en un golpe seco.

De pronto el balancín se inclina poco a poco del otro lado con el mismo chirrido que al principio de las escenas 1 y 2 y también se detiene con el mismo golpe seco contra el suelo (escena III, p. 78).

Son las doce en punto, la hora mágica en donde son posibles todos los anhelos y deseos. El sentido misterioso del acontecimiento no inquieta a la mujer 2, madre de un niño pequeño a quien nunca cuenta cuentos ni historias fantásticas. Ella está anclada en una realidad cotidiana inamovible.

Por el contrario, la primera mujer explora ese mundo telúrico y subterráneo, no porque intente una explicación lógica sino para dar salida a una tendencia latente de destrucción y muerte.

La mujer 1 se acerca al balancín, se quita la bufanda, la dobla, la coloca debajo mismo del extremo del balancín que está arriba, se echa en el suelo de lado, pone la cabeza sobre la bufanda doblada y cierra los ojos. Oscuridad (acotación con la que se pone fin a la obra) (p. 91).

A veces, en determinadas obras dramáticas de Lluïsa Cunillé las acotaciones adquieren un valor simbólico muy marcado. En *L'Aniversari*¹³, primera escena, se señala una ciudad vista metafóricamente desde un solar vacío. La gran ciudad se extiende y de manera sistemática se derriban las viejas casas, perdiendo la memoria colectiva del antiguo barrio.

Dos desconocidos, un hombre joven y una mujer están absortos contemplando los fuegos artificiales que iluminan el horizonte. Ella, tal como se la nombra en la obra, es una mujer sencilla, personaje solitario y entrañable que intenta ayudar al hombre. Éste ha reñido con su pareja que está en un bar cercano y pretende de la mujer que le informe de lo que hace su novia. No hay mayor trama en la línea de estos dos personajes. Sin embargo, Lluïsa Cunillé pone de manifiesto, como es ya su forma de hacer, una gran habilidad en la estructura de los diálogos que se podrían cuestionar si alcanzan, a veces, esta categoría.

La obsesión del hombre es salir de allí y no sabe cómo. La obsesión de la mujer que, por fin, ha encontrado un interlocutor que aparentemente la escucha, es ir contando sus recuerdos y vivencias. Hay momentos en que los diálogos son absurdos. No hay una continuidad lógica, cada personaje deja escapar sus ideas que le fluyen libremente.

Ella quiere exponer unos fragmentos de su propia realidad que se escapa entre múltiples actos cotidianos sin sentido. Narra y recrea estos retazos de memoria perdida para fijar un pasado que de manera efímera se le escapó de las manos.

La autora cuenta en esta historia la vida monótona de una mujer sencilla, llena de repeticiones sin fin e inmersa en los mismos acontecimientos. La esencia de esta dramaturgia consiste en que la autora intenta mostrar en cada escena unos detalles muy realistas que al unirse nos dan un cuadro muy irreal.

Más turbador y misterioso es el personaje de la hija. Es joven y todavía va tejiendo los sutiles hilos de su existencia. Adolescente insegura se debate entre el fascinante mundo de las hadas buenas que le auguran una loca noche de fiesta o el temor de una muerte obscena despedazada por un coche bomba.

A pesar de su juventud, o precisamente por ello, la hija es ser absolutamente desamparado. En una sola escena, cargada de signos, la autora hace emerger ante nosotros su patética figura: la pista de una discoteca vacía en donde ella está sentada. Suena una música e intenta cantar una canción, pero es inútil, no recuerda la letra. Con frases entrecortadas y casi balbuciente pretende contar a un público inexistente –porque no se ve– su encuentro con el hada y el encantamiento que durará hasta las doce de la noche. Es ésta una escena inquietante pero cargada de ternura infinita la que nos provoca este personaje desvalido en su afanosa búsqueda de la felicidad.

En *Barcelona, mapa d'ombres*¹⁴, los seres que pueblan este universo dramático están, como tantos otros personajes de la dramaturgia de Lluïsa Cunillé, suspendidos en un tiempo de espera.

Un matrimonio –ella había pertenecido a la burguesía catalana, hoy venida a menos– vive en un piso del Eixample, antiguo y amplio, del cual han alquilado varias habitaciones. Este espacio se adapta adecuadamente para que por él transiten una serie de personajes de orígenes, estatus social o sensibilidad diversas. Son esos personajes que pueblan una gran ciudad, cada uno con su pequeña carga de marginación pero a los que la autora ha otorgado una dimensión humana y entrañable.

No sabemos si consciente o no, la autora ha marcado a la mujer y a su hermano, representantes de una clase social burguesa y caduca, con unos rasgos psicóticos. La transgresión de un orden social como el incesto o la locura se cierne sobre ellos. Ahora bien, la autora no permite que su escritura alcance la categoría de melodrama. Una y otra vez y de manera recurrente Lluïsa Cunillé acude al juego que establecen de manera implícita los personajes.


Sanchis Sinisterra, como ya vimos en la cita de la *poética de la sostracció* expone que el “joc obre un territori que fa possible la impossible relació, prolonga en una altra dimensió el vincle trancat” (p. 11). La mujer y el hermano –que en realidad es su hijo– se sumergen de pronto en un demente juego: la enumeración frenética de todos los lugares más emblemáticos de la ciudad de Barcelona que desearían prender fuego. ¿Quieren borrar, como en un acto de purificación, todo aquello que recuerde su pasado?

Y, por último, la transgresión se manifiesta de manera evidente en los planes de suicidio del marido –enfermo terminal– y del cambio de identidad de su mujer que pasará a representar un rol masculino enquistado en su subconsciente desde la infancia.

Muchos críticos coinciden en definir el teatro de Cunillé como interior, hecho de pequeños sentimientos llenos de una ternura imposible. Su escritura puede incluirse dentro del teatro de lo cotidiano, una escritura que retrata una serie de seres anodinos que como en un cuadro de Hopper sugiere una infrarrealidad, un universo inaprensible de seres solitarios.

Notes

- 1 Julia Kristeva, *Las nuevas enfermedades del alma*, Madrid, Cátedra, 1995.
- 2 B.G, “*Apocalipsi*, de Lluïsa Cunillé, desafía las reglas del espacio y del tiempo”, *El País*, 19 de noviembre de 1998.
- 3 José Sanchis Sinisterra, “Una poètica de la sostracció”, Prólogo a *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre, 1996.
- 4 M^a del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1990.
- 5 Julia Kristeva, Jacques Derrida, *El pensamiento de Antonin Artaud*, Buenos Aires, Calden, 1975.
- 6 Lluïsa Cunillé, *La venda*, Tarragona, Arola, 1999.
- 7 Lluïsa Cunillé, *Passatge Gutenberg*, Lleida, Pagès Editors, 2000.
- 8 Lluïsa Cunillé, *Accident*, Prólogo de José Sanchis Sinisterra, Barcelona, Institut del Teatre, 1996.
- 9 Lluïsa Cunillé, *Dotze treballs*, Lleida, Pagès Editors, 1998.
- 10 Ernst Kris, *Psicoanálisis de lo cómico*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- 11 Lluïsa Cunillé, *El gat negre*, Lleida, Pagès Editors, 2001.
- 12 Lluïsa Cunillé, *Libració*, Barcelona, Institut del Teatre, 1993.
- 13 Lluïsa Cunillé, *L’aniversari*, Tarragona, Arola, 2000.
- 14 Lluïsa Cunillé, *Barcelona, mapa d’ombres*, Barcelona, L’Obrador de la Sala Beckett, 2004.



La squizohumanité dans l'œuvre de Gracia Morales

Monique MARTINEZ THOMAS
Université de Toulouse II, Españ@31/Roswita

Avant toutes choses, je voudrais expliquer (ou plutôt justifier) ce néologisme barbare auquel j'ai recours ici pour éclairer, sous l'angle de la transgression et de la folie, l'œuvre de la dramaturge femme Gracia Morales. Ce qui m'a intéressée, c'est la signification du préfixe « squizo », qui vient du verbe « skhizein » qui signifie « rompre », « casser ». Je pose le postulat que l'humanité à laquelle renvoient les pièces de cette jeune auteure est représentée comme une entité rompue, brisée, divisée. Et j'analyserai les représentations scéniques de ces fractures, de ces brèches qui déstabilisent l'humanité et la conduisent à des conduites pathologiques, diverses et variées.

Je partirai dans ma réflexion d'une conception clinique de la folie, la folie comme maladie : la folie est le reflet d'une squizosociété, une société brisée, hétérogène, qui ne parvient pas à maintenir son unité. Les dysfonctionnements, les inégalités du corps social se reflètent dans l'individu et provoquent des effets d'irrationalité, de transgression des codes officiels, des comportements qualifiés de « normaux ».

Ces fractures affectent non seulement la construction du personnage théâtral, prototype de cette squizohumanité mais aussi tous les ingrédients de ce que l'on pourrait qualifier une théâtralité postmoderne¹.

Dans le cadre restreint de cet article, le corpus choisi se réduira à trois œuvres de Gracia Morales : une farce grotesque, *Vistas a la luna*, un monologue *Un horizonte amarillo en los ojos* et une pièce à trois personnages *Un lugar estratégico*².

Considérant la squizohumanité comme une véritable pathologie de notre époque contemporaine, j'analyserai successivement les causes, les symptômes et les remèdes de cette maladie (si tant est qu'ils existent).

1. Les causes

Indubitablement, la cause de la maladie qui affecte l'individu postmoderne est, selon Gracia Morales, la société. Dans les trois textes, tous les personnages sont représentés au terme d'un processus d'aliénation sociale. Il ne s'agit pas

d'un itinéraire personnel qui les aurait conduits à une rupture avec les normes sociales, comme c'est le cas pour l'anti-héros, par exemple, de Vladimir dans *La route d'Ithaque* de Carlos Liscano, mais d'un déterminisme social qui a fait des personnages ce qu'ils sont. Fondée sur l'exclusion et la violence, la société ne peut produire que des êtres absurdes et agressifs. L'exclusion dans *Vistas a la luna* des deux vagabonds Tulio et Sara s'exprime avant tout par le décalage entre un espace « officiel », celui de la société établie, et celui des marginaux. Ces derniers font partie d'une collectivité à côté, qui vit dans la rue, autour de lieux hautement symboliques de la sphère dont ils sont évincés : les guichets automatiques, certains plus convoités que d'autres, comme celui de la « Caja Rural », un des plus gros groupes bancaires espagnols, situé sur la Gran Vía. Il est même équipé « d'un petit écran », s'écrit enthousiasmé Tulio ! Mais dans la rue ne règne pas la loi de la jungle, loin s'en faut. La répartition géographique des guichets a fait l'objet d'une négociation avec les autres SDF et un accord équitable a été trouvé pour satisfaire toutes les demandes. À l'initiative de Sara, un calendrier a été établi pour que tous les vagabonds puissent profiter des différents lieux à tour de rôle. Un bel exemple d'accord démocratique !

Ainsi, une réalité double, bicéphale se fait jour, celle des « autres », des riches, des nantis, ceux qui vont retirer leurs billets de banque dans ces fameux guichets automatiques et celle des marginalisés, qui ne « font » qu'y loger. Mais, paradoxalement, les valeurs qui prévalent dans les deux mondes sont les mêmes : le consumérisme, l'argent, le paraître, le qu'en dira-t-on, etc. La société officielle se reflète de façon absurde dans la société *underground* qui continue à la prendre comme modèle de vie. Cette squizosociété est dépeinte, dans un crescendo d'amertume et de véhémence par Tulio, lorsqu'il est chargé de téléphoner à la fiancée de la fée, visiblement empêtrée dans des déboires sentimentaux qu'elle n'arrive pas à résoudre seule.

TULIO. – Está bien... (Pausa.) ¿Rosa?... No importa quién soy... Lo que importa es que yo sé quién eres tú... ¡Y ni se te ocurra colgarme, que me voy a tu casa a buscarte! (Pausa. El HADA MADRINA y SARA le hacen gestos de asentimiento y lo alientan a que siga.) ¿Que cuál es tu dirección?... Pues... ¡Eso no importa! Ya te he dicho que la sé, y es que la sé... ¿No conocía tu nombre?, Rosa... Pues igual conozco tu casa... ¿Verdad que tiene un salón? ¿Y una cocina? ¿Y una batidora? ¿Eh? ¿A que tienes batidora? ¿A que tienes una bañera y agua caliente y espuma? ¿Y a que tienes todo eso y te parece normal? ¿Verdad, señorita Rosa? ¡Señorita de mierda! ¿Has dormido alguna vez en una acera? ¿Eh? ¿Alguna vez te has despertado porque un perro igual de callejero que tú te estuviera lamiendo la cara? ¿O por el frío? ¿Sabes a cuántos grados bajo cero se pone Granada en invierno, hija de puta? ¿O metidita entre tus mantas y tus estufas y tus batidoras y todas esas mierdas nunca te has dado cuenta del puñetero frío que hace en Granada por las noches? (El HADA MADRINA le arranca con violencia el teléfono a TULIO, que sigue gritando.) ¡Porque hace frío! ¡Frío! ¡Hasta que no puedes mover los dedos! (p. 111).

De la même façon, dans *Un horizonte amarillo*, la rupture sociale est visible dans la symbolique de l'espace : le personnage est un vagabond qui n'a pas de lieu, qui change constamment de pays depuis vingt-deux ans, qui est dans l'errance. Il s'est retrouvé exclu de la société, après une terrible tragédie : il a assisté impuissant au viol de sa femme par toute une bande d'hommes, qui se la sont partagée sous ses yeux, avant qu'il ne se décide à fuir.

Yo intenté defenderla, ¿te enteras?...
Claro que lo intenté... Pero entonces no sabía...
Entonces...
era muy joven, ¿entiendes?...
¡No me quedó otro remedio! Si no me hubiera ido nos hubieran matado a los dos...
Eran muchos, diez o doce, y... iban armados...
¿Qué habrías hecho tú, eh?
¿Qué habría hecho
cualquiera?
Mientras corría sólo volví el rostro una vez, sólo una.
Ya la habían tirado al suelo.
Vi sus piernas,
sus piernas blanquísimas,
abiertas de par en par,
sin moverse...
Uno le sujetaba las brazos y otro estaba encima de ella.
Los demás esperaban a que les llegara su turno... (p. 21).

La violence de ces agresseurs est devenue pour lui celle de tous les hommes en général, de cette squizosociété qui est capable de véhiculer une telle barbarie, une telle atrocité, qui détruit les individus, ouvre des brèches profondes et rend fous... furieux.

Dans *Un lugar estratégico*, la division et la violence n'affectent pas seulement les marginaux mais tout le corps social, partagé en deux. Cette dualité est symbolique de toute forme de rupture et c'est à nouveau l'espace qui rend visible cette scission de l'humanité : deux villages voisins sont séparés par un pont et sur ce pont par une ligne imaginaire mais infranchissable. Du moins l'est-elle dans les consciences de la génération des parents qui ne se résolvent pas à la franchir... même s'ils ont oublié le pourquoi et le comment de cette frontière. La topographie de la scène renvoie à cette rupture interne d'une collectivité qui n'a su que s'affronter et opposer les uns aux autres. Une société absurde, qui ne se souvient même pas des origines du combat, une société aveugle et manipulée, paranoïaque et schizophrène.

S'il n'y a aucun doute sur les causes de l'humanité absurde, violente et torturée des pièces de Gracia Morales, décrivons plus précisément les symptômes de ce mal social, véritable pathologie du monde contemporain.

2. Le diagnostic

La squizosociété provoque des comportements absurdes, décalés, pathologiques.

Dans *Vistas a la luna* abondent les situations incongrues : Tulio et Sara, nos deux vagabonds, sont dans la rue, élégamment vêtus. Sara se lime les ongles tandis que Tulio cherche obstinément un mystérieux paquet qu'il a caché et qui n'est qu'... un morceau de pain que le couple doit se partager, en guise de repas. Les personnages continuent à s'attacher à des codes sociaux, démontrant ainsi leur manque de lucidité : il faut se laver les mains avant de manger le misérable trognon qu'ils ont exhumé, il faut bénir la nourriture avant de se mettre à table. Sara se plaint que son lit est mal fait, alors qu'elle s'allonge comiquement à même le sol (p. 94). Lorsqu'ils découvrent, en lisant le journal dont ils ont enveloppé le pain, une promotion pour un robot ménager, ce robot devient une véritable obsession pour eux : ils décident d'en faire l'acquisition, même s'ils n'ont rien pour le brancher.

SARA. – (*Muy ilusionada.*) ¡El catálogo de las ofertas del Alcampo! Mira, mira aquí. (*Le señala una esquina del papel.*)

TULIO. – Ya veo... ¿Y?

SARA. – (*Toma de nuevo el folleto.*) ¡La batidora!

TULIO. – ¿La batidora?

SARA. – ¡¡La batidora!!

TULIO. – ¿Qué batidora?

SARA. – ¡¡¡La batidora!!! ¡Esta! Mira, en oferta... Sólo por dos mil novecientas noventa y cinco... ¿No te parece un precio estupendo?

TULIO. – Pues...

SARA. – Dos velocidades. Doscientos cincuenta vatios de potencia. Desmontable.

TULIO. – ¿Cuánto has dicho?

SARA. – Doscientos cincuenta.

TULIO. – ¿Pesetas?

SARA. – No, hombre, vatios.

TULIO. – ¿Y eso es mucho?

SARA. – ¡Claro!

TULIO. – ¿Y pesetas?

SARA. – Una ganga.

TULIO. – ¿Cuánto?

SARA. – “La ayuda que usted estaba necesitando en su cocina. (p. 86).

Traitée à travers le filtre de la farce, l'irrationalité des personnages sert à dénoncer, par l'outrance des situations dramatiques, l'injustice du système. La squizohumanité, profondément liée à la squizosociété, n'a pas d'armes pour lutter contre elle. Pour Tulio et Sara, il ne s'agit que d'une simple reproduction d'un système qui les exclut mais qu'ils continuent néanmoins à reproduire en dehors d'elle.

Outre les différents dysfonctionnements psychologiques des personnages de Gracia Morales, cette société déchirée affecte le corps humain, qui « somatise » de façon plus ou moins grave, la violence et l'agression. Ainsi, dans *Vistas a la luna*, la constipation de Sara est significative : celle-ci pousse de hauts cris en voyant que le fameux morceau de pain enfin retrouvé par Tulio n'est pas du pain complet et elle finit par avouer son problème avant de prendre la décision d'aller consulter un spécialiste ! Le « blocage » de Sara traduit un trouble profond, répertorié parmi les symptômes classiques de la névrose hystérique, au même titre que d'autres troubles végétatifs et digestifs. Même si le recours à la constipation est du plus haut comique, le déchiffrement psychanalytique s'impose : conversion du psychique en somatique, elle correspond à une des différentes « attentes somatiques hystériques », au même titre que les vomissements, les dyspnées, boule oesophagienne, etc.

Le désordre psychique de El hombre dans *Un Horizonte amarillo* est encore plus complexe. Provoqué par la scène de violence qu'a subie sa femme, le traumatisme du personnage n'est pas une misanthropie conjoncturelle mais est devenu une paranoïa obsessionnelle. Pour le vagabond, l'entourage se caractérise par son agressivité, sa violence. Le vent constitue une menace, « le rend fou » selon ses propres mots, il croit entendre les bruits de pas de quelqu'un qu'il traite très vite de « fils de pute », de « péteux », de « connard ». La pulsion criminelle, de nature « abréactive » selon la terminologie psychanalytique, est énoncée comme telle dans le texte, qui évoque le défoulement inconscient :

Es importante no dudar...
Asestar un golpe,
rápido,
y que el brazo avance solo,
sin pedir permiso a la cabeza...

La violence a atteint son climax dans *Un lugar estratégico*. La guerre est devenue l'état chronique d'une société brisée, elle est devenue la seule possibilité institutionnelle de vie commune, elle touche tous les membres du corps social. Les symptômes décrits par les soldats dans *Un lugar estratégico* sont les effets directs des combats incessants qui déchirent les adversaires et affectent la santé physique et mentale des soldats.

MUJER SOLDADO. – Uno de nuestros generales siempre tartamudeaba... Gritaba: “¡Ca-ca-ca-bro-nes de mi-mi-mi-mierda!”
HOMBRE SOLDADO. – Lo peor es la diarrea.
MUJER SOLDADO. – Y la aerofagia.
HOMBRE SOLDADO. – Los vómitos.
MUJER SOLDADO. – Infecciones respiratorias.
HOMBRE SOLDADO. – Parálisis de algún miembro.
MUJER SOLDADO. – Amnesia traumática.

HOMBRE SOLDADO. – Reacciones esquizofrénicas.

MUJER SOLDADO. – Una pulmonía...

Troubles psychiques, violence individuelle ou sociale sont caractéristiques de cette humanité malade, cette squizohumanité qui apparaît dans l'œuvre de Gracia Morales³. Mais l'auteure ne se contente pas de décrire des comportements pathologiques, des phénomènes de division ou de disjonction. Elle propose aussi des alternatives. Elle suggère ses propres remèdes.

3. Les remèdes à la squizophrénie

De façon surprenante et paradoxale, comme moyen de lutte de la folie pathologique, surgit dans plusieurs œuvres de Gracia Morales le motif du « délire utopique ». Le délire utopique se caractérise à la fois comme une déviance par rapport à la « rationalité » habituelle et comme un idéal, un rêve peu effectif dans la « réalité » mais duquel le personnage tend à se rapprocher.

D'une certaine façon, dans *Vistas a la luna*, la sociabilité transférée au secteur marginal des vagabonds est une façon de préserver un cadre qui structure les individus : même décalées et incongrues, les règles sociales que s'évertuent à suivre Sara et Tulio leur confèrent une dignité. Une dignité qu'ils semblent acquérir à la fin, au moment où la Fée leur signe un chèque pour les remercier d'avoir plaidé sa cause auprès de son amour impossible. C'est leur identité sociale qu'ils voient reconnue, de façon la plus burlesque qui soit puisqu'ils n'ont aucun moyen de toucher l'argent... Ils n'ont pas de compte en banque !

Dans *Un horizonte amarillo*, le motif du délire utopique est repris, tragiquement cette fois, pour traiter à nouveau le problème de l'identité. Ce concept est associé au paradis perdu, à la permanence (opposée au flux de l'errance), à la « terre » comme base de la stabilité humaine. Le sac de terre que transporte l'Homme sur son épaule symbolise le besoin essentiel pour le vagabond de s'accrocher à des signes d'identité, de s'ancrer dans son passé, de maintenir une mémoire familiale, même si, comme l'affirme le personnage lui-même, il n'est qu'un « fou ». Selon lui, chacun doit apprendre à « nettoyer », à « polir » sa terre. Le délire utopique suppose une rupture, souvent conflictuelle, avec la réalité. C'est le prix à payer pour tenter de construire une nouvelle réalité, comme dans l'histoire que rapporte le protagoniste : un homme arrache les cheveux des passantes qu'il croise et les enfouit dans la terre, dans l'espoir de donner naissance à une femme qu'il serait le seul à posséder :

Pues conocí a un hombre que les arrancaba los pelos a las mujeres... Sí, lo que oyes, a las mujeres, a todas, a las desconocidas también, y de todas partes, cuantos más mejor, y luego los metía entre su tierra... ¡Si vieras la de veces que aparecía hecho un guiñapo, sangrando por todas partes o lleno de moratones! ¡Los maridos, claro, pero también ellas, que le saltaban a la cara con las uñas por delante!
El pobre decía que le daba igual,

que no le quedaba más remedio.
¡Creería que así le iba a nacer una muchacha sólo para él!

Enfin, dans *Un lugar estratégico*, le délire, complètement utopique aussi, de la vagabonde se traduit par un comportement obsessionnel, névrotique : elle s'obstine, au fil de tous les temps, à vouloir trouver la paire de la chaussure solitaire qu'elle pêche invariablement dans le fleuve. C'est précisément à l'époque du futur, quand la frontière qui sépare le pont et les deux mondes est abolie, que le miracle a lieu : elle peut reconstituer l'unité de ce qui auparavant n'existait que dissocié. L'irrationalité apparente de la vagabonde est en réalité la plus grande lucidité, elle suggère le remède aux conflits, à la guerre, elle indique la voie à suivre pour remédier à la squizohumanité : l'union, l'entente, l'harmonie, la paix, toutes réalités hautement improbables mais que l'obstination farouche et touchante de la vieille femme érige en figure de proue d'une civilisation nouvelle.

Ce motif du délire utopique repérable dans l'œuvre de Gracia Morales ne se comprend que parce qu'il est englobé dans un délire plus utopique encore : celui du délire artistique, et, plus particulièrement pour Gracia Morales, théâtral. Pour elle, c'est le théâtre qui est le meilleur remède à la pathologie de la squizohumanité, de la squizosociété.

La problématique de la transmission est fondamentale dans *Un horizonte amarillo*. L'Homme insiste sur la jeunesse de son interlocuteur, qu'il qualifie de « taurillon », de « taureau » et sur le caractère étrange de leur rencontre alors que lui-même ne parle jamais à personne. La parole théâtrale permet à la fois de rompre avec la solitude et la paranoïa du personnage et d'opérer une catharsis de la violence, puisque, à la fin du monologue, le conflit entre le vieux et le jeune est résolu. Celui-ci décide en effet de partir avec lui, de l'accompagner dans son errance, de construire une microsociété à deux. C'est la fin du monologue et le début d'un dialogue possible, comme le suggère le nous « final » :

Mañana...
yo querría darme un baño,
y tú también, ¿verdad?
No hay mejor forma de empezar el día
Y después...
da igual, ya decidiremos...

Le théâtre entier est, dans *Un lugar estratégico*, l'outil d'une possible homogénéisation de l'individu brisé, un lieu qui peut réunir ce qui est divisé. C'est ainsi que l'on peut comprendre le final de l'œuvre où, après avoir rendu théâtralement possible la réconciliation de la société, le pont qui explose détruit aussi l'utopie d'un monde meilleur⁴. Le message de la dramaturge est clair : la violence ne peut entraîner que mort et destruction. La seule alternative, c'est

l'union de ce qui est séparé, l'abolition des frontières et le rétablissement de la paix.

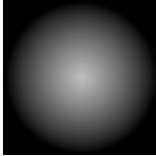
En conclusion de ce bref parcours dans l'œuvre de Gracia Morales, je dirai que la squizohumanité ne pourra retrouver sa cohérence que si elle parvient à créer une collectivité homogène, qui ne divise pas ses membres, qui ne les marginalise pas, qui ne les sépare pas. Les ruptures, les brèches, les disjonctions peuvent être colmatées par le ciment de la conscience. Le théâtre utilise ainsi ce qui lui est propre : son didactisme, le contact direct avec le public, son adresse dans un face à face immédiat. L'œuvre de Gracia Morales est sous-tendue par le mythe de l'union des contraires, de l'harmonie fondée sur des valeurs universelles, d'un idéal de paix et de justice sur la base d'une humanité réconciliée. Face aux valeurs individualistes de la « squizosphère postmoderne », décrite par les sociologues du Gretech⁵, cette volonté de rétablir l'union n'est-elle pas précisément la plus grande des transgressions ? Une folie authentique ?

Notes

- 1 Pour une étude du théâtre espagnol postmoderne, voir la thèse encore inédite d'Agnès Surbézy : *Être ou ne pas être postmoderne : le théâtre espagnol contemporain*, soutenue à Toulouse en 2003 ou la conférence en ligne sur le site d'Españ@.31 (espana31.com, UTM), « La postmodernité, une transition par la transgression ? ».
- 2 *Un horizonte amarillo en los ojos* est à ce jour inédite. Voici les références des deux autres pièces : *Interrupciones en el suministro eléctrico*, *Vistas a la luna*, Alcalá de Henares, Teatro independiente Alcaláino, 2003. *¡Hombres! / Ces hommes !, Un lugar estratégico / Un endroit stratégique*, Toulouse, PUM, 2006 (*Nouvelles Scènes Hispaniques*).
- 3 On aurait pu aussi développer le thème de la violence conjugale comme symptôme d'une société malade dans *Como si fuera esta noche* ou celui des névroses obsessionnelles de certains personnages de *Interrupciones en el suministro eléctrico*.
- 4 Voir Monique Martinez, «Un lugar estratégico de Gracia Morales : una transgresión de la postmodernidad», in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx (I) : Espacio y tiempo*, XIV seminario internacional de la Uned, 28-30 juin 2004, Madrid, Visor, 2005, pp. 211-219.
- 5 Cette notion développée par l'équipe de recherche parisienne n'est pas associée, loin s'en faut, à un quelconque jugement de valeur sur la société actuelle, déchirée et hétérogène. Pour ces chercheurs, la « squizosphère » est cette société qui ne fonctionne pas de façon linéaire, diachronique, rationnelle mais comme un réseau d'interconnexions, multidimensionnel, multilinéaire, rizhomatique. Ce type d'organisation nous oblige à établir de nouveaux concepts cognitifs pour nous approcher de cette réalité et pour comprendre les nouvelles formes artistiques qu'elle engendre.



La folie transgressive



De la enajenación a la furia: locura y trasgresión en los personajes femeninos de Griselda Gambaro

Gracia MORALES ORTIZ
Universidad de Jaén

En un trabajo que presenté hace algunos años al V Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, analicé cómo en el teatro de Griselda Gambaro aparece un buen número de lo que decidí denominar “personajes defectuosos”: seres físicamente deformes o con algún tipo de extraña discapacidad¹. Para esta nueva comunicación, en lugar de centrarme en aspectos físicos, vamos a asomarnos a la también extensa nómina de caracteres con una naturaleza psicológica “defectuosa” que se encuentran en su producción dramática. En concreto, y dada la naturaleza de este encuentro, he decidido limitarme a comentar únicamente las figuras femeninas.

Hay que empezar diciendo que prácticamente toda la obra teatral de Gambaro gira en torno a una temática concreta, el abuso del poder y la violencia, y se estructura sobre un conflicto también específico: el de las relaciones víctima / victimario. Como veremos, la mujer en el teatro gambariano está normalmente colocada en el lado del que sufre el abuso; por eso, su “locura” y su capacidad transgresora están casi siempre motivadas por cómo reaccionan ante el hecho de vivir sometidas a la voluntad de su verdugo.

A lo largo de esta comunicación intentaré destacar cómo en la producción de Gambaro existe una clara progresión en su tratamiento de la mujer: si en las primeras obras encontramos muchachas débiles y aterrorizadas, en las que la enajenación mental es la única salida ante su situación de víctimas, a partir de los ochenta, como veremos, la supuesta falta de cordura es fruto de la rabia, de la trasgresión y el afán de rebeldía². Para dibujar esta trayectoria, nos fijaremos en los textos que mejor representen cada fase.

1. La locura como mecanismo para enajenarse de la realidad

Las primeras obras de Gambaro se dan a conocer en la década de los sesenta. En ellas se define ya la que será la base de muchas de sus piezas teatrales: el choque entre las situaciones crueles y violentas a las que son sometidos algunos personajes y la apariencia de otra realidad, dulce y pacífica, construida por los verdugos y aceptada silenciosamente por sus víctimas. Los victimarios mantienen un discurso desconcertante, que mezcla la amabilidad verbal con la agresión

soterrada, y los otros personajes, pero sobre todo el público³, se ven obligados permanentemente a interpretar esas señales contradictorias. Se produce entonces una especie de estructura esquizoide en los protagonistas, al tener que soportar ese trato ambiguo y cambiante⁴.

Si pasamos ya al análisis de la producción dramática de Gambaro en los años 60, hay que decir que en ella aparecen pocas mujeres y las que encontramos no tienen la categoría de protagonistas⁵. En *El desatino* (1965), por ejemplo, hallamos dos personajes femeninos: la Madre del protagonista (Alfonso) y Lily, su esposa. Ambas resultan grotescas, ridículas. Con la Madre de Alfonso nos enfrentamos al único caso claro de mujer-verdugo del teatro de la autora argentina. Como iremos viendo, sus personajes femeninos poseen normalmente el rol de víctima; a veces, pueden ser cómplices del victimario, pero ninguna, salvo la esperpéntica Madre de *El desatino* mantiene una actitud despótica frente a los demás. Ese comportamiento cruel y egoísta, inconcebible en el paradigma clásico de la “madre”, la transforma en alguien excéntrico, inquietante, fuera de nuestros parámetros de normalidad⁶.

En cuanto a Lily, no se nos presenta como un ser totalmente real, sino que en su primera entrada en escena parece tratarse de un espejismo creado por la imaginación de Alfonso y más tarde, como apunta Liliana Rossi, se nos presenta como “una impostora, una chica argentina que quiere ser y se comporta como lo haría, según ella, una actriz de Hollywood”⁷. Así se la describe, por ejemplo, en su primera aparición:

Entra Lily, da unos pasos y se queda inmóvil. Es una rubia despampanante, cabellera muy rubia y ondulada, boca grande y todos los atributos de la femineidad en doble volumen: senos, caderas, piernas. Está vestida con gusto chabacano, vestido muy ajustado, rojo brillante, con un tajo en el ruedo que deja ver las piernas, flores en la cintura y una piel sobre los hombros. Es una especie de Anita Ekberg en “La dulce vida”, pero distorsionada a través de los ojos de Alfonso.⁸

Lily no es, entonces, alguien sólido y real, sino un ser evanescente, teatral, tópico, ficticio, y su comportamiento infantil, caprichoso y extraño es, por una parte fruto de la “locura” de Alfonso, pero también de la propia Lily, esforzándose por dar la imagen de alguien que no es ella.

El campo (1968) es tal vez el texto de Gambaro donde mejor se evidencia esa dinámica dramática casi esquizofrénica, que confronta dos realidades, una violenta y la otra amable, sustentada por la ambivalencia con la que los personajes verdugos tratan a sus víctimas. Es lo que Evelyn Picón Garfield, basándose en una frase de este texto, denominó “una dulce bondad que atempera las crueldades”⁹. En este texto encontramos un personaje femenino mucho más interesante para este trabajo: Emma. Ella encarna claramente el tipo de víctima que utiliza la “locura”, la “enajenación” (es decir, ser otro, meterse en otro) como medio para huir de su realidad y no hacer frente al abuso del que está siendo objeto. Emma,

en tanto que personaje, posee una doble existencia irreconciliable y traumática: para el público y para el protagonista, Martín, es (aunque nunca se nos diga explícitamente) una prisionera en un campo de concentración; pero ella misma nunca reconoce esa realidad, comportándose como si fuera una gran dama, una famosa pianista, atendida por criados y vestida con elegantes trajes¹⁰. Así nos la presenta Gambaro en la acotación que corresponde con su entrada en escena:

Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena, entra Emma. Se queda inmóvil, con un aspecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camión de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. Martín se vuelve y la mira. Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son los gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. La voz es mundana hasta el amaneamiento, salvo oportunidades en las que la voz se desnuda y corresponde angustiosa, desoladamente, a su aspecto.¹¹

Lo importante es destacar cómo esta ficción no la ha construido Emma sola ni es únicamente ella quien la mantiene en pie: Franco, el personaje-verdugo de este texto, le impone constantemente, como una obligación, esa actitud teatral e incongruente, y para conseguirlo mezcla en su trato con ella la amabilidad y la amenaza implícita.

FRANCO. – ¿Qué le pasa que se mueve tanto?

EMMA. – (*A la pregunta se inmoviliza.*) ¿Yo?

FRANCO. – Usted, sí, ¿qué le pasa?

EMMA. – ¿A mí? (*Mira a Franco con aprensión cada vez más creciente. Con voz blanca, inmóvil.*) No me pasa nada. Estoy bien de salud.

FRANCO. – ¿Qué tiene en la mano, una herida?

EMMA. – (*Esconde la mano.*) No.

FRANCO. – Vi sangre. Muéstreme.

EMMA. – (*Rígida, mirando al frente, le tiende la mano izquierda.*) Ninguna herida, sana.

FRANCO. – (*Frío.*) La otra.

EMMA. – (*Después de un momento, tiende la otra mano. Franco se inclina, a distancia, y la observa en silencio, sin tomarla. Emma, como en posición de firme, y asustada.*) Ninguna herida, sana. Estoy bien de salud. (*La voz empieza a temblarle.*) El... señor puede decirlo. Soy apta para todo trabajo. Acarrear piedras, baldes, limpiar... retretes, cavar...

FRANCO. – (*Sigue mirando por un momento, se endereza y quiebra la tensión.*) ¿Qué dice, querida... (*Una pausa, divertido.*) marquesa? ¿Qué trabajo podrían hacer sus manos, sus queridas manos, sino el que hacen? (*Le toma las manos y se las besa. Pero el gesto pierde poco a poco el aire amable y adquiere un carácter de sujeción.*)¹²

El mantenimiento de esa otra personalidad ficticia y su relación con Franco, posee una doble función para Emma: por una parte, le sirve para evadirse de la realidad en la que vive, pero también percibimos ese continuo fingimiento como una forma de encarcelación pues, al no permitirle nunca aceptar que ve lo que de verdad ve o que siente lo que de verdad siente, mantiene anulada su capacidad de lucha. Ni siquiera cuando salen del campo de concentración Emma es capaz de liberarse de ese yo fingido y opresor. De esta manera, ya no recuerda quién es ella en realidad; han conseguido anularla, difuminarla, “enajenarla”: ni siquiera sabe cómo se llama y tampoco es capaz de memorizar el nombre de nadie salvo el de Franco.

MARTÍN. – ¿Cómo se llama?

EMMA. – ¿Yo?

MARTÍN. – Sí.

EMMA. – ¿Usted Franco, no?

MARTÍN. – No. ¡Martín!

EMMA. – Sí, sí.

[...]

EMMA. – ¿Cómo se llama?

MARTÍN. – Martín.

EMMA. – (*Acaricia suavemente la mano que Martín apoya sobre la mesa. Con tristeza.*) No conozco a nadie, por eso no retengo ningún nombre, me cuesta...

MARTÍN. – Nóbreme.

EMMA. – (*Hace un esfuerzo.*) Mar...

MARTÍN. – (*Ayudándola.*) Martín.

EMMA. – Sí, ahora sí. (*No lo nombra.*) ¿Me crecerá pronto el pelo?¹³

Como afirma Picón Garfield,

[...] las víctimas de *El campo* y de otros dramas de Gambaro no se vengan de sus verdugos. Padecen una crueldad arraigada en la duplicidad de una bondad dañina, una crueldad lenta, insinuante y persistente a todo nivel dramático. Es la mutilación del individuo secuestrado y desprovisto de libertad de movimiento y de voluntad de venganza activa.¹⁴

2. La conciencia propia empieza a despertar

En algunas de las piezas de la década de los setenta asistimos ya a un cambio de actitud en las víctimas: comienzan a rebelarse, aunque sea tímidamente, contra sus verdugos.

No ocurre esto todavía en *Dar la vuelta* (1972), donde los protagonistas aceptan y justifican, con un cierto humor macabro, las vejaciones a las que son sometidos por el Patrón, que los va destruyendo lentamente. Tenemos aquí dos personajes femeninos, Valentina y Molly. La segunda, que al principio de la obra es cómplice del poder, tras el asesinato de Valentina la sustituirá como víctima:

la conclusión final es que dentro de ese sistema violento que se nos presenta nadie está a salvo.

En *Puesta en claro* (1974), volvemos a encontrar, como en *El campo*, la creación de una realidad ficticia, irreal, que los personajes victimarios construyen para su propio aprovechamiento y el personaje maltratado (Clara en este caso) decide aceptar. Clara, supuestamente ciega, se va a vivir con el Doctor que la ha estado tratando sin conseguir curarla. Allí fingirán ser una familia normal y feliz, a pesar de los ultrajes a los que la someten los hijos del doctor (dicen ser niños aunque en realidad son adultos). La enajenación de Clara radica, por una parte, en ese no querer ver que implica su ceguera (que intuimos imaginaria) y, por otra, en el estar dispuesta a soportar cómo la tratan el Doctor y su familia. En esta obra se evidencia uno de los sometimientos que los hombres-victimarios acostumbran a imponer sobre sus mujeres-víctimas: la agresión sexual. Esta se ejerce, en distintos grados, en casi todas las obras que vamos a comentar.

Pero en *Puesta en claro* empieza a apuntarse la que será, en obras posteriores, la actitud rebelde y transgresora de los personajes: Clara termina envenenando al Doctor y a los dos hijos que la han violado, pero se trata de una venganza silenciosa, como si se hubiera llevado a cabo ingenuamente, todavía sin furia ni palabras que testimonien el derecho a la libertad.

FÉLIX. – (*Se levanta bruscamente, con un alarido.*) ¡Ajijijj! (*Cae retorcido.*)

DOCTOR. – (*Mira reprobador.*) Se atragantó.

CLARA. – Y pimienta. Mucha pimienta.

LUCIO. – (*Entre estertores.*) No quiero, no quiero más. Pica. ¡Papi!

DOCTOR. – (*Dulce.*) ¿Qué?

LUCIO. – (*Grita.*) ¡Papi!

DOCTOR. – ¡Silencio! Estoy acá.

LUCIO. – ¡Ajijijj! (*Cae.*)

DOCTOR. – [...] (*Lanza un estertor descomunal, se queda duro.*)

ABUELO. – (*Se acerca y lo observa con curiosidad. Con delicadeza, le levanta una pierna y la deja caer. A Clara, tranquilamente.*) ¿Qué hiciste, nietita?

CLARA. – Nada, abuelo. Soy ciega.

ABUELO. – ¿Qué metiste adentro? ¿O fue el tonto? (*Aterrorizado.*) ¡Yo comí! (*Se abraza el estómago.*) ¡Ay!

CLARA. – Comiste masa, abuelito. Puse carne picada, huevo duro. No sé si agregué algo más.

ABUELO. – ¿No sabés? ¿Puedo comerme la masa?

CLARA. – No. Había muchas latas en la cocina, y traje otras desde la calle. Las abría y rellenaba la masa, quedó rica la torta. Con la carne picada.¹⁵

En *Sucede lo que pasa* (1975), en cambio, no hay doble realidad: todo se muestra de una forma más evidente y unívoca. Es de los pocos textos de Gambaro donde no aparecen esos elementos absurdos, grotescos, que definen su producción (y, de hecho, se trata de una obra que, tal vez por eso, ha despertado poco

interés en la crítica). A pesar de esto, nos interesa reseñar cómo el personaje femenino protagonista, Teresa, que ha sufrido el acoso sexual de Zamora durante su infancia, consigue imponerse ante él cuando la presiona, demostrando una seguridad y una rabia que se tornará aún más explícita en las mujeres del teatro gambariano de los ochenta.

3. Se desata la furia

En los años ochenta y noventa (no vamos a llegar más lejos) se consolida en el teatro de Gambaro un nuevo tratamiento de la figura femenina, la cual cobrará en los textos de esta época un protagonismo absoluto. En estas piezas, las mujeres continúan siendo víctimas de un poder siempre violento y siempre masculino; no obstante, veremos cómo aprenden a luchar por su dignidad, aun cuando ello las condene a la muerte o al castigo. Esta es la nueva “locura” enfurecida y trasgresora de las heroínas (que ahora sí lo son) gambarianas: su capacidad para oponerse al poder, incluso cuando les va la vida en ello, y no hacerlo de forma ingenua, casi inconsciente (como Clara en *Puesta en claro*), sino verbalizando su reclamo de justicia. El espectador-lector ya no las ve como locas por su enajenación, por su incapacidad para asumir su realidad; es el discurso de los tiranos el que las llama “locas” ahora, por rechazar la sumisión y la pasividad que suele poner en práctica la gente “normal” cuando soporta la represión de una dictadura.

En *Antígona furiosa* (1986), por ejemplo, Antinoo y el Corifeo llaman “loca” a la protagonista en varias ocasiones; sin embargo, ella confirma cómo su locura consiste sólo en defender la justicia: “ANTÍGONA. – Creonte nos llamó locas a las dos, porque las dos lo desafiábamos, las dos despreciábamos sus leyes. Queríamos justicia, yo por la justicia misma y ella [Ismene] por amor”¹⁶.

El reclamar lo justo, el mantener viva y sagrada la memoria de los muertos, el construir una moral propia más allá de las leyes gratuitas y caprichosas...: eso es lo que hace que se acuse de demente a Antígona. Como es “loca” Suki en *Del sol naciente* (1983) al despreciar las atenciones del guerrero todopoderoso Oban o Dolores en *La malasangre* (1981) por querer escaparse con Rafael de la tiranía paterna.

Pero, ¿qué les ha pasado a estas mujeres? ¿Cómo han convertido en fuerza moral su debilidad física? Me parece muy interesante cómo Gambaro otorga a sus protagonistas femeninas valores que, tradicionalmente emparentados con la mujer, asumen en su obra una capacidad subversiva y trasgresora evidente. Por ejemplo, una de esas actitudes, convertidas en heroicas, va a ser la obstinación. Sobre esa base se estructura el maravilloso final de *Antígona furiosa*:

ANTÍGONA. – No. Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.

ANTINOO. – Entonces, ¡“siempre” te castigará Creonte!

CORIFEO. – Y morirás mil veces. [...]

ANTÍGONA. – Rechazo este cuenco de la misericordia, que les sirve de disimulo a la crueldad. (*Lentamente, lo vuelca.*) Con la boca húmeda de mi propia saliva iré a mi muerte. Orgullosamente, Hemón, iré a mi muerte. Y vendrás corriendo y te clavarás la espada. Yo no lo supe. Nací, para compartir el amor y no el odio. (*Pausa larga.*) Pero el odio manda. (*Furiosa.*) ¡El resto es silencio! (*Se da muerte. Con furia.*)¹⁷

Esa obstinación está relacionada con otra fuerza también unida a una imagen tradicional de la mujer: la paciencia (recordemos la figura mítica de Penélope), y lo que ella implica, la capacidad para confiar en el futuro. Esto es algo que los verdugos no pueden controlar, su poder se mantiene siempre sobre el presente, sobre la capacidad de torturar o castigar aquí y ahora. Esta noción de espera se halla presente, por ejemplo, en el monólogo final de Rita, la protagonista de *Penas sin importancia* (1990).

RITA. – (*Le acaricia la cabeza. Triste y lentamente*) Pero ahora esperarás conmigo. En este mundo, vamos a esperar juntos. Sonia, pobrecita Sonia, ahora esperarás conmigo. Llamé a tío Vania. Vamos a esperar juntos, los débiles, los robados. Antes de que llegue nuestra hora, vamos a aprender juntos cómo ser fuertes, cómo vivir. De otra manera.¹⁸

Este breve parlamento indica también otra actitud que va a hacer invencibles a las mujeres del teatro gambariano a partir de los años ochenta: la solidaridad. Será justamente la unión de los débiles y el paso del tiempo lo que consiga vencer, por ejemplo, la cobardía de los habitantes del pueblo que es tiranizado por Morgan, en el texto que lleva este nombre por título (1989). María, el personaje femenino víctima que se va haciendo heroico conforme avanza la obra, pronostica la liberación de su gente, gracias a ese sentimiento solidario y al poder de la colectividad; en efecto, con el transcurrir de los años los ciudadanos han conseguido construirse la fuerza necesaria para rescatar su propia dignidad y Sebastián, hijo de María y del tirano Morgan es un aliado en ese futuro de libertad, que se simboliza con el repicar de las campanas. Esta idea del hijo como promesa de futuro es también interesante porque vuelve a emparentarse con un rol específicamente femenino: el de dar a luz nueva vida, que equivale a la nueva posibilidad de un futuro más justo.

(*De pronto, irrumpe fuerte el sonido de las campanas doblando a muerto.*)

MARÍA. – (*Se aparta de Morgan.*) ¿Sabes quién es? ¡Sebastián!

MORGAN. – Sebastián está aquí. ¡Y no se atrevería! (*Lo busca con la mirada.*) ¿Dónde fue? Santos, ¿viste a mi hijo?

SANTOS. – Sí, señor. Está seguro, no le perdemos pisada.

MORGAN. – (*A María.*) No le pierden pisada.

MARÍA. – ¡Es Sebastián!

MORGAN. – ¿No entendiste? No le pierden pisada. ¡Mi hijo no creció todavía!

MARÍA. ¡Mi hijo, sí!

[...]

MARÍA. – La justicia puede no estar en la ley. Menos en la suya, tan débil. Está en éstos, que se miran. Y de ahí sí nace una ley que no quebranta nadie.

MORGAN. – (*Amablemente.*) ¿Hablás por los años que no hablaste? Esos que se miran, no se mirarán mucho.

MARÍA. – ¿Por qué?

MORGAN. – Mis hombres los cegarán.

MARÍA. – ¿Y después? ¿Quién te sacará el hambre? ¿Quién te lavará la ropa y te comprará fusiles? Se miran... Pasó mucho tiempo, pero se miran y empiezan a comprender.¹⁹

Estas categorías que venimos destacando dotan a los personajes femeninos de una conciencia de futuro que los lleva a desvalorizar su propia muerte, a afirmar que, después de fallecer, seguirá existiendo una presencia más honda que la de la tiranía: la presencia de la memoria. Por eso, Antígona se ahorca orgullosamente al final de *Antígona furiosa*, invalidando así una sentencia anterior de Corifeo: “Nadie hay tan loco que desee morir”²⁰. Con respecto al suicidio de esta protagonista, recogemos un comentario que nos parece muy interesante de María Nieves Martínez de Olcoz:

El último gesto de resistencia de Antígona -el triunfo del cuerpo sobre la invisibilidad, del cuerpo que es voz en silencio- es una inmolación cuyo sentido más profundo revela Bataille, no como un morir en sí sino un “encaramarse a la altura de la muerte”. El sacrificio del cuerpo se convierte en otra forma de representación invertida y resistente, signo de la memoria imperecedera del cuerpo, espejo donde se miran pasado y futuro.²¹

En este sentido, se debe destacar también cómo vemos aparecer en la producción de Gambaro figuras de fallecidos que vuelven a la vida, que siguen existiendo, reclamando la justicia que no se les hizo. Recordemos la sentencia de Antígona, afirmando que mil veces nacerá y mil veces enterrará a su hermano Polinices y mil veces será condenada por Creonte. O los personajes de Margarita y Valentín que resucitan con naturalidad en *Real envido* (1980). Pero es sobre todo en *Del sol naciente* (1983) donde se reitera esa presencia de los muertos. En esta obra, los cuerpos de los que cayeron en la guerra regresan una y otra vez a la ciudad y a la casa de Suki, aunque se los asesine y se los entierre en varias ocasiones. Al final de este texto Suki decide unirse a esos jóvenes constantemente masacrados, en una redención propia y ajena:

SUKI. – (*A Óscar.*) ¿Me llevarás con los otros? (*Óscar asiente.*) ¿Ahora sí? Prepararé comida. Los sentaré a mi mesa. Comeré con ellos. Hablaré con ellos. Sabré lo que padecieron. [...] (*Mientras abre las manos de Óscar, aún aferradas a su túnica.*) Compartiré y entonces podrán morir en paz. La memoria es esto: un gran compartir. [...] ¡Apretado, confortado! ¡Así, conmigo! Muerto sin gloria y sin mentiras. Sostenido en la calle, caminando conmigo, poniéndome palabras en la boca. Revelado. No te negaré. Ni la tierra ni el fuego los negarán. Ni el futuro los negará. ¿Me ves? Soy Suki. ¡Conmigo! ¡Aprétame, confortame! ¡Así, conmigo!²²

También aparece esta presencia de los muertos en obras más recientes como *La casa sin sosiego* (1991), libreto escrito para ópera, donde descubrimos a Juan que sale a buscar a su mujer Teresa, que sospechamos ha sido asesinada, y llega hasta el reino de los muertos para hablarle.

Esta presencia de los muertos está íntimamente conectada con otro de los valores que van a sostener las mujeres del último teatro gambariano y que ya hemos apuntado brevemente: el valor de la memoria. Mientras los verdugos y sus cómplices aconsejan la quietud y el olvido, la supuesta locura de sus figuras femeninas consiste en no olvidar y en no perdonar tampoco. En *Antígona furiosa* (1986), por ejemplo, Corifeo afirma de Antígona: “Siempre las riñas, los combates y la sangre. Y la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha”²³

Al final de *La malasangre* (1981), después de que Dolores, la protagonista, descubra que su padre ha asesinado a su amante (Rafael) reacciona sacando todo la rabia que ha estado conteniendo, negándose a comportarse como si nada hubiera ocurrido:

PADRE. – (*Muy tranquilo.*) ¿Quién grita? Dolores, no me gustan los gritos. No me dejan pensar. Vamos a dormir todos, ¿eh? Ni hablaremos de esto. Nos bebemos una taza de chocolate y...

DOLORES. – A dormir... (*Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz.*) ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!

PADRE. – ¿Qué criamos? ¿Una víbora? ¡Ya te sacaremos el veneno de la boca!

DOLORES. – ¡No podrás! ¡Tengo un veneno dulce, un veneno que mastico y trago!

PADRE. – Peor para vos. Ahora a dormir, ¡y es una orden!

DOLORES. – (*Ríe.*) ¿Qué? ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (*Furiosa.*) ¡Ya nadie ordena nada! (*Con una voz áspera y gutural.*) ¡En mí y conmigo, nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

PADRE. – (*Furioso.*) ¡Silencio! ¡Nadie es libre cuando yo no quiero! ¡En esta casa, mando yo todavía! ¡Dije a dormir!

DOLORES. – ¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva, ¡jamás cerraré los ojos! ¡Voy a mirarte siempre despierta, con tanta furia, con tanto asco!²⁴

Ese “jamás” y ese “siempre” se conectan con una idea que hemos señalado ya: la obstinación, en este caso, la obstinación de la memoria. Además, en este fragmento aparece otra de las formas de lucha preferidas por Gambaro: el hecho de mirar, lúcida y dolorosamente, frente a la ceguera de Clara (en *Puesta en claro*) o la imposibilidad de ver la verdad de Emma, de *El campo*. Recordemos que en un fragmento citado anteriormente de *Morgan*, también era el hecho de “mirarse” y comprender lo que impulsaba la rebelión del pueblo frente al poder tiránico. Una obra que todavía no hemos citado, de 1991, *Atando cabos*, también termina con una referencia a la visibilidad, pero en este caso es la víctima, que sigue recordando la desaparición de su hija (la arrojaron desde un helicóptero),

quien pronostica a uno de los cómplices silenciosos de esa muerte que ella nunca dejará de estar presente y ser visible:

MARTÍN. – ¿Por qué usa ese tono? No sea rencorosa. (*Sonríe.*) Soy inocente.

ELISA. – Usted lo dijo, inocente como son los que tienen la fuerza. Algo haré para que no deje de verme. En tierra, en el naufragio. Algo haré para que no deje de verme. ¿Verborrágica, dijo? Hablaré tanto que lo inundaré con mi memoria, y no podrá respirar, y se ahogará en tierra, ¡en el naufragio!

MARTÍN. – (*Friamente.*) Somos ciegos y sordos, señora. El mundo no cambiará por unos pocos. O por una multitud sin fuerza. Resígnese.

ELISA. – No sé qué es eso. No contar con mi resignación es su fracaso. No conseguir borrar mi memoria, su naufragio.²⁵

De este modo, las víctimas no sólo han aprendido a ver y a comprender sus posibilidades de lucha en solidaridad con los demás, sino que se han dado cuenta de que hacerse visibles es también una forma de trasgresión, de no permitir la impunidad y el olvido.

El hecho de aceptar la realidad sin autoengaño y el mostrarse ante los ojos de los que prefieren seguir siendo ciegos, la obstinación, la persistencia, el poder de la memoria, la conciencia de la muerte como una fase y no como un final cerrado: todo esto compone la heroicidad cotidiana y sencilla de las mujeres que sostienen estas piezas de Gambaro. Y sólo nos quedaría por destacar un último valor: la fuerza de la palabra. Estas protagonistas han probado a hablar de otra manera, con rabia y autoridad, a hablar tanto que logren ahogar a sus verdugos, como afirmaba Elisa en el fragmento anteriormente citado; por eso, Gambaro pone en sus textos acotaciones que indican cómo las nuevas palabras que pronuncian están llenas de matices: lanzan gemidos animales (*Antígona furiosa*²⁶), gritan “furiosas” (*Antígona furiosa*, *La malasangre*²⁷, *Penas sin importancia*²⁸, *Atando cabos*²⁹), hablan “casi con ferocidad” (*Morgan*³⁰), con voz “áspera y gutural”, “rota e irreconocible” (*La malasangre*³¹)...

Por último, no podemos dejar de relacionar el teatro de Gambaro con el momento histórico en el que se inscribe. Todos esos elementos de heroicidad que destaca esta autora argentina —visibilidad de las víctimas, pervivencia de la memoria, necesidad de justicia, rechazo de la impunidad a los verdugos...— está poniendo de manifiesto su visión del proceso de la postdictadura, su apelación a que no se olvide ni se esconda lo que supuso el Proceso de Reorganización Nacional. Los textos de Gambaro no son sólo interesantes, sorprendentes o estéticos: son necesarios, cumplen una función ética. Como ella escribiría en una ocasión:

Pasa algo muy curioso con el teatro, y creo que con cualquier experiencia artística. La gente ha perdido sensibilidad para ver los datos de la realidad. Es decir, los muertos suelen ser números, cifras. Pero si esos mismos muertos los ves en un escenario, o ves las mismas crueldades que uno lee en un periódico... Es decir, nosotros leemos ahora

la guerra que hay en el Líbano, y no nos pasa nada por la cabeza. Pero si eso lo vemos en un teatro, y somos capaces de “ver” lo que significa la muerte, la guerra, los chicos, los llantos, el dolor infinito, entonces eso nos moviliza de una manera muy distinta. El hecho estético nos tiene que despertar, nos tiene que desanestesiarse de todo eso que es la falsa información, la deformación de los sentimientos y las ideas que es base de nuestra sociedad.³²

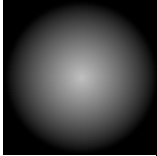
Notes

- 1 Gracia Morales Ortiz, “La deformidad corporal en el teatro de Griselda Gambaro”, in Eva Varcárcel (ed.), *América con los cinco sentidos. Actas del V Congreso de la AEELH*, Universidad de La Coruña, 2005, pp. 447-456.
- 2 Gambaro ha confirmado en varias ocasiones cómo en su trayectoria se produce un cambio en el tratamiento de las relaciones víctima / victimario. Por ejemplo, afirma: “Considero que no se han producido grandes cambios temáticos en mi teatro ([hay] cambios más evidentes en mi narrativa), quizás debido a que en teatro los desencadenantes de una obra han sido casi siempre situaciones parecidas de tipo político social. Lo que ha cambiado es la mirada, el punto de mira o de ataque para tratar los mismos temas (el poder, el autoritarismo, la sumisión, la injusticia) y el entramado que los liga, donde hay una evidente valorización de temas que aparecían más esporádicamente en mi primera producción: la rebeldía, la dignidad, la ternura, la solidaridad”, Gambaro, Griselda, “Repuestas al cuestionario”, in Elban Andrada e Hilde F. Cramse, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas (Antología crítica)*, Madrid, Verbum, 1991, p. 155. Sobre esta evolución del teatro de Gambaro, ver Peter Roster, “Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo”, in Diana Taylor (ed.), *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, Ottawa, Girol Books, 1989, pp. 43-52 ; Stella Maris Martini, “La ‘comedia humana’ según Gambaro”, in Nora Mazziotti (comp.), *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 25-39.
- 3 Se ha escrito mucho sobre cómo es el tipo de recepción que propone Gambaro mediante estos textos donde aparece una realidad distorsionada. Por ejemplo, Fernando de Toro afirma: “De este modo, el espectador tiene, en este tipo de teatro, una actividad productiva enfatizada, constantemente confrontada a la denegación. [...] En el caso del teatro de Gambaro, las estrategias pragmáticas no van destinadas a guiar o a orientar la percepción y la actividad receptiva, sino a desorientarlas. Esta desorientación es lo que permite confrontar al espectador al texto espectacular, obligándolo a dialogar con ese texto, a rechazarlo o a aceptarlo, a no permanecer neutro”, “Griselda Gambaro o la desarticulación semiótica del lenguaje”, in Nora Mazziotti (comp.), *op. cit.*, pp. 41-51, aquí p. 50.
- 4 Esta estrategia discursiva de una doble realidad ha sido emparentada con nociones como la de “ambigüedad” (Stella Maris Martini, “El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro”, in Nora Mazziotti (comp.), *op. cit.*, pp. 95-107), “discrepancia” (Liliana Rossi, “Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El*

desatino de Griselda Gambaro”, in Peter Roster y Mario Rojas (eds.), *De la colonia a la postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Galerna - Buenos Aires, IITCTL, 1992, pp. 223-231), “duplicidad” (Evelyn Picón Garfield, “Una dulce bondad que atempera las crueldades: *El campo* de Griselda Gambaro”, in *Latin American Theatre Review*, 13/2, Supplement Summer 1980, pp. 95-101), etc.

- 5 Para acercarse a la presencia como personaje de la mujer en la producción de Gambaro, se recomienda leer el artículo de Kristen F. Nigro: “Discurso femenino y el teatro de Griselda Gambaro”, in Diana Taylor (ed.), *op. cit.*, pp. 65-73.
- 6 Ver Liliana Rossi, “Las fuentes y las consecuencias del absurdo en *El desatino* de Griselda Gambaro”, in Peter Roster y Mario Rojas (eds.), *op. cit.*, pp. 223-231.
- 7 *Ibidem*, pp. 227-228.
- 8 Griselda Gambaro, *El desatino*, in *Teatro 4*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000, p. 80.
- 9 Evelyn Picón Garfield, *op. cit.*
- 10 En este sentido, y refiriéndose a varios textos de la década de los sesenta, afirma Diana Taylor: “Una de las ironías que aparece constantemente a lo largo de la obra de Gambaro es que sus víctimas protagonizan dramas de persecución que no consiguen reconocer como propios. Se inventan explicaciones y su lenguaje, sin conexión alguna con lo que vemos en escena, parece pertenecer a otras tramas. Incapaces de desvelar las causas de la agresión que amenaza con su exterminio, los protagonistas emplean casi toda su energía en autoconvencerse de que no existe tal agresión o de que se encontrará una solución razonable. Esta respuesta pasiva e irrealista a un peligro patente los deja en una situación indefensa y, en última instancia, mortal”, “Paradigmas de crisis: la obra dramática de Griselda Gambaro”, in Diana Taylor (ed.), *op. cit.*, pp. 11-23, aquí p. 12.
- 11 Griselda Gambaro, *El campo*, in *Teatro 4*, *op. cit.*, p. 173.
- 12 *Ibidem*, p. 181.
- 13 *Ibidem*, pp. 206 ; 209.
- 14 Evelyn Picón Garfield, *op. cit.*, p. 100.
- 15 Griselda Gambaro, *Puesta en claro*, in *Teatro 2*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 183.
- 16 Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*, in *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1989, p. 206.
- 17 *Ibidem*, p. 217.
- 18 Griselda Gambaro, *Penas sin importancia*, in *Teatro 5*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991, p. 142.
- 19 Griselda Gambaro, *Morgan*, in *Teatro 5*, *op. cit.*, pp. 87-88.
- 20 Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*, *op. cit.*, p. 201.
- 21 María Nieves Martínez de Olcoz, *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 178.
- 22 Griselda Gambaro, *Del sol naciente*, in *Teatro 1*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984, pp. 162-163.

- 23 Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*, *op. cit.*, p. 200.
- 24 Griselda Gambaro, *La malasangre*, in *Teatro 1*, *op. cit.*, p. 109.
- 25 Griselda Gambaro, *Atando cabos*, in *Teatro 6*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996, p. 26.
- 26 Griselda Gambaro, *Antígona furiosa*, *op. cit.*, p. 216.
- 27 Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op. cit.*, p. 109.
- 28 Griselda Gambaro, *Penas sin importancia*, *op. cit.*, p. 137.
- 29 Griselda Gambaro, *Atando cabos*, *op. cit.*, p. 20.
- 30 Griselda Gambaro, *Morgan*, *op. cit.*, p. 90.
- 31 Griselda Gambaro, *La malasangre*, *op. cit.*, p. 109.
- 32 Griselda Gambaro, "Entrevista", in *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*, Ottawa, Girol Books, 1983, p. 31.



Transgresión y subversión en Angélica Liddell
(¿Y si nada les puede conmover? / Y los peces
salieron a combatir contra los hombres)*

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO
UNED, España

La transgresión constituye uno de los principales procedimientos de la literatura y del arte actual. La transgresión no es un concepto simple sino un tema complejo con importantes implicaciones epistemológicas y éticas que aquí solamente podemos enunciar. Michel Foucault, Georges Bataille y Maurice Blanchot, entre otros, han abordado este asunto crucial en la estética y en la ética contemporáneas.

Para Michel Foucault constituye una de las cuestiones inaugurales de su obra, y una muestra de ello nos la aporta la introducción a sus *Dits et écrits*, que se titula precisamente “Préface à la transgresion”¹.

Bataille en libros como *L'Érotisme* o *Les larmes d'Éros* considera el mundo como una parodia que puede y debe ser interpretada. Pero la interpretación es una tarea casi irrealizable, según Bataille, ya que la realidad presenta un carácter inaprensible, que se escapa de las proposiciones racionales y sistemáticas que intentan atraparla. En el pensamiento de Bataille la transgresión, en relación con la naturaleza y con la ley, ocupa un lugar central. Para el autor de *La suma ateológica* la transgresión no sólo es un concepto, sino todo un gesto, una enérgica protesta, un modo de activar las más poderosas estrategias contra lo modélico, lo sagrado y el saber tradicional. Bataille nos anima a ir más allá de los límites del interdicto. La transgresión, por tanto, no es la negación del interdicto, sino su superación y culminación.

En Blanchot la transgresión traspasa los planos de lo político y de lo jurídico, y llega hasta la esfera de lo ontológico y lo epistemológico. Nos encontramos, así, con un sujeto que no dispone de su tiempo y que es una tensión vacía en constante desplazamiento, “una palabra más y por tanto una palabra menos”². Este sujeto disperso es además un sujeto múltiple y plural movido por la suerte:

La suerte es el nombre con que el azar te atrae a fin de que no seas consciente de la multiplicidad no calificable en la que te pierdes y sin más reglas que las que siempre lanza de nuevo lo múltiple como juego: el juego de lo múltiple. Juego cuya apuesta, al suprimir aquello que separa la suerte de la mala suerte, consiste en volver a lanzar incesantemente la pluralidad.³

Con estos presupuestos de Foucault, Bataille, Blanchot y de otros autores puede enjuiciarse el concepto de transgresión en la obra de Angélica Liddell, en la que además alcanzan una especial significación las dimensiones éticas.

En este sentido, el texto programático *¿Y si nada les puede conmover?*⁴ y la obra teatral *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*⁵ constituyen una lúcida defensa del arte como arma moral y como una eficaz resistencia creativa frente a las convenciones sociales, las injusticias y el dolor. No se trata, por tanto, de poner en escena comportamientos psicológicos desviados sino de convertir el arte dramático en un mecanismo defensivo maduro que nos alerta ante el miedo, ante la estupidez, ante la violencia y el horror. En este proceder, conecta con la neurología más actual, y sus propuestas dramáticas pueden enjuiciarse a la luz de los presupuestos neuropsicólogos de autores como Kaplan, Pinker, Goldberg y Damasio.

Angélica Liddell no sólo pone en marcha potentes mecanismos neurológicos sino que activa igualmente importantes paradigmas éticos. Y lo hace no colocando ante nuestros ojos modelos o seres ejemplares sino determinados comportamientos que nos llevan a concluir que buena parte de los gobernantes, como ciudadanos, no son admirables. Y no son dignos de nuestra estima o admiración porque arrancan al individuo de la esfera de la dignidad, por decirlo con la expresión empleada por Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Ahí radica precisamente el mal ético, según Lipovetsky, en desalojar al individuo de aquello que lo define como ser humano, en desalojarlo de la esfera de la dignidad.

Puede parecer paradójico reivindicar el valor ético en una obra tan enfrentada a toda norma y a toda moral como es la de Angélica Liddell. A mi entender no existe tal paradoja, ya que el propósito del teatro de nuestra autora se erige en una crítica frontal del cinismo y de las convenciones de la moral burguesa, que bajo la capa de la ética y de la moralidad, autoriza, impone o consiente las acciones más viles y execrables. La devastación del planeta o el exterminio del hombre por el hombre no admite ningún tipo de justificación ideológica o moral, y, ante la imposibilidad del diálogo o la negación del discurso, la subversión se convierte en una respuesta cívica, en un acto de pura supervivencia. La obra de Angélica Liddell no defiende el caos frente a lo establecido sino que más bien se enfrenta al caos que se disfraza de orden, de un orden que a través de la saturación de mensajes de la denominada “sociedad red”⁶ nos impone cada día nuevas coerciones, configuraciones y normativizaciones.

El informacionismo sobredimensionado en la era de la globalización está generando, desde el punto de vista psicosocial y neurológico, inducciones colectivas de sofronización, de hipnosis, y creando lo que podríamos denominar un estado generalizado de impasibilidad e indiferencia. Una serie de individuos, empezando por los gobernantes, aparecen instalados en ese estado de anestesia moral en el que la guerra, la violencia, el hambre o la marginación que sufre gran

parte de la población mundial no les produce ningún tipo de culpa o resquemor. El *homo sensibilis* ha perdido su condición de tal y ya nada le puede alterar, inquietar o perturbar. Esa es la terrible interrogación que se plantea Angélica Liddell en *¿Y si ya nada les puede conmover?* Ese es, según Angélica Liddell, “el ganglio ardiente que no deja de estrangular la garganta del autor que, como un filósofo decepcionado, se siente incapaz de resolver la paradoja entre el lenguaje y la catástrofe humana, entre el lenguaje y la necedad” (p. 110). Para Pío Baroja existían “dos absurdos enormes, intolerables: la estupidez y la crueldad”⁷. Estos “absurdos” pueden encontrarse también en el catálogo de asuntos que rechaza nuestra autora.

En el sentido en que se manifiesta Angélica Liddell en *¿Y si ya nada les puede conmover?*, el Primer Congreso Iberoamericano de Ética y Filosofía Política, celebrado en Alcalá de Henares (España) entre los días 16 y 20 de septiembre de 2002 realizó la siguiente declaración: “Los señores del poder y del dinero secuestran las palabras para cambiar los contenidos, en un verdadero *secuestro del lenguaje y de la razón...*”. En una línea semejante se había manifestado el escritor Claudio Magris:

La derrota, si no en todos sí en muchos países, de los totalitarismos políticos no excluye la posible victoria de un totalitarismo blando y coloidal capaz de promover –a través de mitos, ritos, consignas, representaciones y figuras simbólicas– la autoidentificación de las masas...⁸

En el texto de Angélica Liddell *¿Y si ya nada les puede conmover?* se insiste en ese mismo peligro, y en sus prácticas teatrales avanza un paso más que en algunas películas consideradas transgresoras, o sin salirnos del marco dramático, sus propuestas se inscriben en planteamientos escénicos análogos a los de los argentinos Luis Majul, Jorge Lanata o José María Muscari, que entraron en el mundo del espectáculo con la marca de la transgresión. Este último viene situándose en la órbita almodovariana, con creaciones como *Mujeres de carne podrida*, obra que se representaba en la alta noche de Buenos Aires en un primer piso de la calle Corrientes, cerca de Rojas, y en ese mismo ámbito se inscriben obras posteriores como *Pornografía emocional*, *Catch*, *Derechas* y *Shangay*. Angélica Liddell no tiene muchas contemplaciones con el público porque sabe que éste puede hacer de la propuesta transgresora una práctica de identificación con los mecanismos señalados por Magris. Al teatro de Angélica Liddell quizá pueda aplicársele con más propiedad que el término de transgresión el de subversión, que implica desde mi punto de vista no sólo los componentes éticos sino también la explícita denuncia política. Este teatro radicalmente subversivo está atravesado de una veta de *eticidad* y de unas preocupaciones gnoseológicas, que apelan constantemente a la necesidad de comunicación moral y a la potenciación del conocimiento: “El autor se plantea el acto teatral como un esfuerzo de comunicación moral, un desafío a la sensibilidad del espectador, una llamada al conoci-

miento” (p. 110). Éste es su reto fundamental, en el que se ponen al desnudo las vergüenzas y las grandezas del arte escénico, la dialéctica entre la palabra dramática y la pared muda contra la que choca:

Aquí es donde tiene origen el alquitranado conflicto entre el deseo de influencia del autor y su falta absoluta de consecuencias. Deseo y fracaso; el álgebra inconsolable de la condenación terrestre. ¿Y si nada les puede conmover? (p. 110).

En el teatro, mejor que en cualquier práctica escénica se plantea la dispersión del sujeto, los diversos *yo*s que están en continua representación en el escenario de nuestro propio *yo* y el problema del doble, con tanta rentabilidad filosófica y estética desde Platón a las teorías de Danto, pasando por Pessoa, Antonio Machado y Octavio Paz. Consciente también de esos mecanismos de autoidentificación, protección y camuflaje, aludidos por Magris, nuestra autora incita a los espectadores a que se despojen de sus vestidos y se arranquen sus máscaras para contemplar su monstruosidad y degradación en su propio espejo. Con frecuencia, a pesar de estas estrategias que los clásicos recomendaban para suscitar la *pietas* y otros sentimientos, no se logra el efecto purificador del teatro:

El teatro, al duplicar la realidad, enfrenta ese mecanismo a la cólera, la piedad y la rebeldía de la realidad. Aún así... ¿Y si nada les puede conmover? (pp. 110-111).

El teatro no es, sin embargo, algo oscuro y siniestro. Quizá sea el teatro la práctica artística que potencie de una forma más contundente todas las virtualidades expresivas de la poesía y de la belleza, pero son muy escasos los que, según Angélica Liddell, nos llevan a la fruición de los goces difíciles: “El teatro es el territorio donde la reflexión admite la belleza y la poesía, pero son pocos los que emprenden ese gran esfuerzo que conduce al disfrute de los placeres difíciles, puesto que la poesía nace de los hechos difíciles” (p. 111). En este reto la autora plantea las grandezas y las limitaciones del lenguaje en unos términos parecidos a los utilizados por Derrida:

El lenguaje se halla amenazado en su propia vida, desamparado, desarmado por no tener ya límites, remitido a su propia finitud en el preciso momento en que sus límites parecen borrarse, en el momento en que deja de estar afirmado sobre sí mismo, contenido y ‘delimitado’ por el significado infinito que parecía excederlo.⁹

Para Angélica Liddell, “la poesía nace cuando los hechos piden a gritos el lenguaje, mejor aún, nace porque hay hechos que piden a gritos el lenguaje. El teatro debe rajarse el vientre del mundo para que supure los gritos de todos los cadáveres, es decir, de todos los hechos” (p. 111).

La dramaturga cita unas palabras de John Berger, según las cuales, cuando al lenguaje se le da el tratamiento de poesía es como si el lenguaje hubiera sido creado para guardar la distinción entre el bien y el mal.

John Berger, que desarrolla una poética luminosa y clarificadora con un amplio sentido estético y moral, observa en su libro *Modos de ver* que lo único que podemos hacer con las palabras es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto. El autor de la trilogía *De sus fatigas*, integrada por las novelas *Puerca tierra*, *Una vez en Europa* y *Lila y Flag*, potencia, como Angélica Liddell, todas las virtualidades de esa dialéctica moderna implacable entre memoria y pérdida, entre progreso y nueva barbarie.

Si a Nietzsche viene atribuyéndosele el “descubrimiento” de la estructura de la dominación del lenguaje, la teoría y la práctica escénicas de Angélica Liddell avanzan un estadio más y desconfían de la capacidad de nombrar y de dominar del lenguaje, relegándolo casi a la función primaria de balbuceo sin ninguna capacidad frente a todo tipo de poder. En este sentido cita las siguientes consideraciones del gran autor francés Pascal Quignard, pertenecientes a su obra *La palabra en la punta de la lengua*: “Algo falta en el lenguaje. Por eso es necesario que lo que sea excluido de él penetre en el habla y que ésta sufra por ello. Esa es la palabra”¹⁰. En el fondo se está pensando en esas “propuestas decisivas” del pensador chino de la Antigüedad Kong-suen-Long, reproducidas por Quignard: “Existen pensamientos que no proceden de ninguna parte. Hay meditaciones sin conclusión”¹¹. Estamos ante la constatación de la insuficiencia del lenguaje, del fracaso de la palabra, de la imposibilidad de la comunicación. En esta línea Angélica Liddell observa que “la palabra sería el sufrimiento del lenguaje, sufrimiento por no poder representar el mundo de forma justa y no conseguir conmoverles” (p. 111). La dramaturga encuentra la mejor expresión de estas limitaciones del lenguaje en las palabras de Addie Bundren, la dolorosa muerta de *Mientras agonizo* de Faulkner: “Fue cuando aprendí que las palabras no sirven para nada; que las palabras no se corresponden ni siquiera con lo que tratan de decir” (p. 111).

A pesar de estas limitaciones, nuestra dramaturga no se resigna al silencio, aunque hay voces del silencio, como diría Emmanuelle Garnier; y, con el fin de intentar conmover a los gobernantes y a muchos gobernados, que, como ciudadanos no son admirables, dispara con la fuerza de una lanzadera la voz y la palabra en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. A Angélica Liddell podría aplicársele aquella función que se le atribuía a Sócrates, y que él intentó llevar a sus últimos extremos: la de estar en la ciudad como el tábano sobre el caballo, para que éste no se amodorrara ni durmiese. La dramaturgia de Angélica Liddell no constituye sólo una respuesta significativa a una situación particular, como diría Goldmann, sino una proclama contra los usos sociales y políticos injustos. Como se ha apuntado, desde el punto de vista de la neuropsicología, el teatro de Angélica Liddell, frente a las continuas agresiones a las que estamos expuestos, potencia los mecanismos defensivos maduros como armas de supervivencia.

Con estos presupuestos, la obra *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* es un grito de rabia y de protesta, un mecanismo neurológico anticipatorio, es decir, la presentación de un fenómeno como aviso para intentar detener una catástrofe mayor. La obra es también una presentación expresionista y una metáfora audaz de la execrable lacra del racismo y de la tragedia de los inmigrantes africanos. El racismo y el rechazo al otro han sido denunciados en obras teatrales, como en *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos, y la tragedia de los inmigrantes constituye igualmente uno de los núcleos temáticos fundamentales de *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral. En el análisis que realicé de la interpretación filmica llevada a cabo por Carlos Molinero de la citada obra *Salvajes*, me referí ya, en el tratamiento del racismo y de la inmigración por parte de los poderes fácticos, a “la asignación final y generalizada de los valores de diferencias reales o imaginadas, en beneficio del acusador y en perjuicio de la víctima para justificar la agresión y el privilegio del primero”¹². Subrayé también cómo los comportamientos racistas de algunos personajes fundamentan sus modos de actuar no solamente en el odio al otro sino en el miedo al otro¹³. La diversidad, el otro suponen un peligro para la unidad que los imperialismos han tratado de imponer y las prácticas globalizadoras de las grandes potencias intentan perpetuar. Pero si incluso filosóficamente es imposible mantener esa concepción, como señaló Heidegger en *El final de la metafísica* y ha subrayado Gianni Vattimo en *El mito de la unidad*, desde la perspectiva política y social puede considerarse una práctica indigna y éticamente una conducta claramente delictiva¹⁴.

La voz y la praxis escénica de Angélica Liddell tensan estos problemas hasta el límite, confiriéndoles una densidad, no habitual en los escenarios de nuestros días.

En el comienzo de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, “Angélica off” presenta a la ballena blanca Moby Dick, cayendo del techo, reventando contra el suelo y expulsando de su estómago a cien negros con cabezas de pez que salen corriendo, cantando *Somewhere over the rainbow*.

El trasatlántico de lujo atraviesa el escenario arrastrando racimos
de negros, racimos de negros pobres.
Como si el barco tuviera una cabellera humana.
Como si el barco tuviera una cabellera hambrienta.
La fachada del Teatro de la Ópera aplasta a un negro que dialoga
con un trozo de pan.
Una montaña de pan podrido sobre el escenario (pp. 111-112).

Frente a esta situación, la invectiva se dirige ahora a los ministros, los secretarios y subsecretarios, con calificativos, entre los que destaca como el más suave el de impresentables. “El monólogo de la Puta” reitera la palabra “España, España” potenciando todos los valores fónicos del término, como en la poesía de

Alberti: “España, fina tela de araña, guadaña y musaraña, braña, entraña, y todo lo que suena y consuena contigo, España, España”. No merecen en este contexto elogio ni el sol ni las playas de España, a las que llegan casi con el ritmo de las olas cadáveres de negros que se han hecho a la mar en busca de una tierra mejor. Pero el cadáver real ni en la playa ni en el escenario consigue hacer vomitar al público, “como Dios vomita a los pobres,/ como los pobres vomitan fango” (p.112). “España/ España/ Maquillaje de negro como en el cantor de Jazz” (p. 112), y Angélica, presentándose y autocaracterizándose como “espasmódica Angélica” inicia un diálogo con el señor Puta y tiene dificultades para caminar porque lleva babosas cosidas a los pies. Además, “los principios son complicados” y es difícil emprender la marcha sin resbalarse. Podría empezar con el pasaje bíblico de la multiplicación de los panes y de los peces pero prefiere una cita de Shakespeare, tomada de la escena IV del acto II del *Macbeth*. Relincha un caballo: “Y los caballos de Duncan, hermosos y ligeros, los favoritos de su raza, se volvieron salvajes, rompieron sus establos y emprendieron la huida, rebeldes a obediencia, como si declarasen la guerra al hombre” (p. 113).

Se da paso, así, a la primera parte, en la que nos encontramos con “un hombre blanco maquillado de negro” y con “la puta” vestida con la bandera de España. La escena va a ser ocupada casi en su totalidad —como en el resto de la obra— por la voz de la puta, con la excepción de un par de parlamentos encomendados al discurso de “Angélica off”. La voz de la primera es una continua interpelación al señor Puta, mientras que en el discurso de “Angélica off” la apelación es sustituida por informaciones y por noticias aterradoras y por las reflexiones que éstas suscitan en la protagonista. El teatro es el dominio privilegiado del ejercicio de lo denominado por Benveniste “el acto individual de apropiación de la lengua”¹⁵, y las estructuras monologales de esta obra, aun partiendo de la propia desconfianza en la virtualidad intersubjetiva del lenguaje, implican una fuerte apelación social. Los monólogos de la pieza de Angélica Liddell, más que la expresión del agotamiento de las relaciones intersubjetivas, como diría Szondi¹⁶, pueden considerarse conglomerados de diversos discursos, de capas textuales diferentes que se integran en una relación explícita y deliberadamente conflictual. En *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* las interpelaciones se convierten, así, en entramados de distintos discursos que la Puta le lanza al señor Puta. En ellos, después de las menciones al patriotismo y a las banderas, le recuerda cómo el verano pasado llegó una mujer a la playa, y se arrastraba por la arena como “una lombriz enorme y negra,/ una lombriz enferma,/ una lombriz que venía del mar” (p. 114). Aquella mujer que se arrastraba como un reptil expulsó un bebé, y mientras ellos contemplaban todo desde sus tumbonas, la mujer parecía no darse cuenta de que había parido. Cuando separaron al bebé de su madre, la madre ya estaba muerta.

Después de una breve elipsis, la puta le lanza nuevas interrogaciones e interpelaciones al señor Puta:

No hay caviar para todos, señor Puta.
No hay langostas para todos, señor Puta
No hay champán para todos, señor Puta.
¿Cuándo se van a dar cuenta de que no hay champán para todos, señor Puta? (p. 116).

Le comenta al señor Puta que no se preocupe por el negro, ya que los negros no pueden protestar. Los negros están fuera del lenguaje, mientras ellos están dentro del lenguaje. El señor Puta “se dedica a la belleza, gracias al lenguaje,/ se dedica a la justicia gracias al lenguaje,/ se dedica a la riqueza gracias al lenguaje” (p. 116); pero los negros están fuera del lenguaje y la mujer que expulsó a su bebé negro en la playa no pudo hablar ni derramar una sola lágrima. Estas situaciones sólo pueden ser expresadas mediante una gramática capaz de sabotear los dispositivos de control del imperialismo moderno y los más difusos mecanismos de movilización del fascismo postmoderno. Es la gramática higiénicamente subversiva de estas prácticas escénicas, el antiprograma y la gramática *okupa* a la que han de recurrir aquellos a quienes se les ha negado la expresividad y la visibilidad del lenguaje.

En la secuencia siguiente el discurso de “Angélica off” nos habla de 10 muertos el 1 del 11 de 1988: “faltan nueve,/ nueve desaparecidos” (p. 117); de otros 10 muertos el 10 del 3 de 1989, y de sucesivos naufragios de pateras, cada vez con un mayor número de muertos y desaparecidos. Hace falta tener arena ardiendo en los ojos para no ver estas tragedias invasivas de los detentadores del poder, y “Angélica off” comenta que algún día la tierra no soportará los excesos de los hombres; los animales volverán a gobernar “y el arte desaparecerá junto a la pobreza y a la riqueza,/ puesto que los animales son bellos y buenos por sí mismos” (p. 117). En el último gran naufragio de una patera han llegado a la costa 14 muertos y han desaparecido 46 personas: “Y si algún día aparecieran./ Y si algún día aparecieran convertidos en peces para combatir contra los hombres” (p. 118). La voz en “off” cede de nuevo la voz a la protagonista, que le dibuja ante sus ojos la tragedia, tragedia de muertos, de desaparecidos, de cuerpos mutilados por los peces.

La segunda parte se abre con una interrogación, seguida de severas aseveraciones:

LA PUTA. – ¿Se da cuenta, señor Puta, de que este pescado tiene ojos de hombre?
Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.
Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre (p. 121).

Le insiste en que comprenda que los negros y los pobres también son hombres, “definitivamente hombres, hombres del todo” (p. 122). La preocupación que le hace llegar al señor Puta es que algún día los negros sean algo más que hombres, que los negros sean hombres y peces, al mismo tiempo, hombres y peces,

Porque los peces pueden vengarse sin necesidad del lenguaje, ¿verdad, señor Puta?
Los peces no necesitan el lenguaje, ¿verdad, señor Puta?
Y quién sabe hasta dónde podrían llegar los peces sin necesidad del lenguaje, señor Puta (p. 122).

Angélica Liddell está replanteando estéticamente los viejos mitos de Nereo y Proteo y formulando éticamente tremendas advertencias. No resulta difícil desmitificar; lo verdaderamente complicado es dotar de nueva significación al mito. El discurso de nuestra dramaturga lo somete a una nueva redefinición y consigue imprimirle un nuevo sentido. La sociedad del bienestar y del denominado primer mundo está despreciando a sus semejantes sin ni siquiera reconocerles esa condición de semejantes y el derecho a su propia identidad.

Con recursos de gran potencialidad dramática, Angélica Liddell nos coloca ante una ceremonia macabra y ante una extraña y desconcertante metamorfosis: los negros están siendo comidos por los peces y los peces se van convirtiendo poco a poco en seres semejantes a los hombres. A la Puta le entran náuseas y vomita: “No puedo comerme este animal. ¡No puedo. No puedo!” (p. 124).

El nuevo parlamento de “Angélica off” nos informa de los 20.000 inmigrantes detenidos en las costas de España y de un número escandaloso de ahogados y desaparecidos. Encima de esas fotos horribles alguien se ha atrevido a escribir: “*Los problemas de los inmigrantes*” (p. 124). Ahogarse, la inmigración solamente es un problema, y el problema es de los inmigrantes, no nuestro. Frente al tratamiento que les otorgan los medios a estas tragedias, la “voz” se pregunta:

¿Cómo superar la información?
¿Cómo convertir la información en horror?
¿Cómo seguir?
¿Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor?...
¿Cómo escapar de lo social? (p. 125).

Se defiende ahora un punto de vista absolutamente antisocial. La obra se auto-define como una “obra antisocial”, y el discurso sólo le concede a la realidad el derecho al misterio, la imaginación de un milagro.

El protagonismo lo asume nuevamente la puta que le pregunta al señor Puta, si no estaremos haciendo algo mal, si no estaremos abusando, si no estaremos confundiendo la justicia con la humillación. La puta recuerda cuando dibujó en una ocasión el mapa de África en el colegio, un mapa en el que no había un solo nombre, ni un solo país: el continente estaba completamente vacío. Como recompensa le dieron una hucha con forma de cabeza de niño negro, como si todos los niños fueran negros, como si todos los negros fueran de plástico, como si todos los negros fueran nada. Su propia madre se encargaría de decirle que los negros no existían. Ella, sin embargo, sigue viendo “cabezas de niños negros con

aberturas y agujeros,/ pero son cabezas de verdad” (p. 127), cabezas como las de las hijas del Presidente. El discurso de la dramaturga no sólo está redefiniendo ese mapa vacío dibujado en la infancia sino también desconfigurando las parcelas del mapa conceptual en el que se nos reconocía como fácilmente ubicables y manejables.

La escena se cierra subrayando interrogaciones que se han ido formulando a lo largo de la acción dramática:

¿No estaremos haciendo algo mal, señor Puta?
¿No estaremos pagando por todas esas cabezas y todos esos mapas?
¿No tiene miedo, señor Puta?
Delante de este pescado con ojos de hombre, ¿no tiene miedo? (p. 127).

En la tercera y última parte continúa el parlamento de la protagonista, que le muestra al señor Puta cómo el negro que les llevaba la botella de champán se ha cortado el dedo. Se lo ha cortado a propósito, y esta herida constituye un aviso y una advertencia. La herida cada vez se hace más grande; el propio negro se ha abierto más la herida, quiere que lo vean de cerca y por dentro y comprueben que tiene la carne blanca como la de un pescado. Las preguntas nos implican a todos: a nuestra propia supervivencia y a nuestra responsabilidad como ciudadanos: “¿Y si hubiéramos cogido este barco aún a riesgo de perder la vida?/ ¿Y si este barco estuviera destinado a aumentar el sufrimiento humano?” (p. 128). La alegoría del barco y de la catástrofe se potencian con recursos de una fuerza volcánica: si el barco se hundiera, nos volveríamos negros, negros de pura putrefacción. La reacción ante la miseria eterna, ante la pobreza sintiendo amor por la pobreza, y ante la indiferencia de casi todos es el vómito. Estamos casi al final y los peces ya se han convertido en hombres. Dos breves acotaciones cierran el último parlamento de la obra:

(La Puta se pone una camiseta con la imagen de Pasolini)
¿Conoce a este hombre?
¿Sabe quién es?
Este hombre, señor Puta, era amado por los peces.
Este hombre de aquí, ¿lo ve señor Puta?,
este hombre de aquí está caminando sobre las aguas.
Empiezan los milagros, señor Puta.
(La Puta levanta su falda-bandera española, tiene una pierna NEGRA. ¡NEGRA!)
(p. 130).

Esta tragedia denunciada en la obra se sigue repitiendo día tras día. Los crímenes de “lesa humanidad” a los que se hace referencia en el artículo 6 del estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional (17 de julio de 1998) se continúan cometiendo impunemente en este mundo “altamente avanzado y tecnologizado”. No estamos frente a un “accidente aberrante” de la naturaleza sino ante

una situación de exterminio de los hombres consentida por los propios hombres. El racismo en la era de la globalización se suma, así, al catálogo de terrorismos que están terminando con la vida en el planeta. Ante este terrorismo ecológico, social y político de la era de la mundialización, la dramaturga alza la bandera de la más cruda denuncia. La destrucción ciega, despiadada y bárbara de los hombres por los propios hombres obliga al teatro a traspasar las fronteras de la transgresión para instalarse en la práctica cívica de subversión.

La transcripción del lenguaje de los que no tienen lenguaje hace que el discurso se trascienda a sí mismo y que esa subversión ética y lingüística nos convoque con fuerza hacia una actitud liberadora. Los usos sociales y las prácticas políticas fundamentan hoy su razón de ser en estrategias invasivas y cruentas, y hasta el propio discurso de la literatura, como diría Foucault (1996: 75), “parece fundamentalmente disperso y cuarteado”¹⁷.

No sólo el discurso literario sino cualquier otro tipo de discurso y la misma naturaleza del logos se nos presenta desintegrada y cuarteada. ¿Qué alternativa queda, entonces? Mantener al menos una actitud de resistencia y de defensa, construir una representación y un discurso sin ningún tipo de máscaras o de camuflaje, proclamar una defensa de la luz y de la vida, frente a las tinieblas, el miedo y el dolor.

Notes

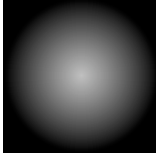
* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación BFF2003-07342 (2003-2006), que lleva a cabo un grupo de investigación dirigido por el Dr. José Romera Castillo, Catedrático de Literatura Española y Director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo, Catedrático de Literatura Española y Decano de la Facultad de Filología de la UNED y por la Dra. Pilar Espín Templado, Profesora Titular de Literatura Española. Este proyecto fue otorgado por el Ministerio español de Ciencia y Tecnología.

Se inscribe igualmente en el proyecto europeo sobre dramaturgia femenina hispánica llevado a cabo por el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (SELITEN@T) (España), la Universidad de Toulouse-Le Mirail (Francia) y la Universidad de Giessen (Alemania).

1 Michel Foucault, *Dits et écrits : 1954-1988*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, vol. I, Paris, Gallimard, 1994.

2 José María Ripalda, Introducción a Maurice Blanchot, *Le pas au-delà* (1973), Paris, Gallimard, traducción castellana de Cristina de Peretti, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 94.

- 3 Maurice Blanchot, *Le pas au-delà* (1973), Paris, Gallimard, traducción castellana de Cristina de Peretti, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 58.
- 4 Angélica Liddell, *¿Y si nada les puede conmover?*, in Francisco Gutiérrez Carbajo, *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid, Ediciones UNED, 2006, pp. 110-111.
- 5 Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, in Francisco Gutiérrez Carbajo, *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid, Ediciones UNED, 2006, pp. 111-130.
- 6 Miguel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, vol. I: La sociedad red, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- 7 Pío Baroja, *Juventud, egolatría*, Madrid, Taurus, 1977, p. 50.
- 8 Claudio Magris, *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 10.
- 9 Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), Paris, Gallimard, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, 5ª ed. en español, p. 11.
- 10 Pascal Quignard, *El nombre en la punta de la lengua*, Madrid, Debate, 1993, p. 73.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Albert Memmi, *Dominated Man*, Boston, Beacon Press, 1968, p. 186.
- 13 Francisco Gutiérrez Carbajo, “Carlos Molinero y su interpretación filmica de la obra teatral *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos”, *Signa*, 13 (2004), pp. 173-184; p. 175.
- 14 Gianni Vattimo, El mito de la unidad. Discurso en el acto académico de investidura como doctor “honoris causa” de la UNED, Madrid, Ediciones UNED, 2006, p. 17.
- 15 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris, Gallimard, 1973, p. 82.
- 16 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt, Suhrkaam 17, 1985, p. 87.
- 17 Michel Foucault, *op. cit.*, p. 75.



Teatros síquicos: “entre fantasma, delirio y muerte”, Angélica Liddell y Pilar Campos Gallego

Isabelle RECK
Université Marc-Bloch, Strasbourg II – Roswita

El título de esta ponencia lo tomo prestado del último capítulo de *Théâtres du Je* de la psicoanalista Joyce McDougall, “scénarios suspendus: entre fantasme, délire et mort”¹ con el que intenta resumir el modo de funcionamiento de las perversiones sexuales comparándolo con los de la neurosis y de la psicosis. El acto perverso, como lo expone McDougall², se aproxima, por una parte, al sueño y a las fantasías del neurótico, pero es una creación onírica puesta en acto (“rêve agi”), y, por otra parte, como en el caso del sicótico, el acto perverso promueve la construcción de una neo-realidad, especie de “mini-delirio”³. Lo que completa Maurice Dayan⁴, en su comentario del estudio de McDougall, mostrando cómo “lo que signa esta posición intermediaria es el recurso a la acción como única alternativa a una elaboración del sufrimiento que queda en suspenso entre una vida fantasmática encadenada y un delirio imposible”. Estos son los universos síquicos y patológicos de las dos obras que nos proponemos analizar: la primera obra del *Tríptico de la aflicción*⁵ de Angélica Liddell, *El matrimonio Palavrakis* (2001)⁶ y *Selección natural* (2005) de Pilar Campos Gallego⁷.

La transgresión y la locura son sus materias primas. La locura es a la vez espacio de todos los posibles y de todos los imposibles, espacio de la transgresión (el interdicto incluye de por sí la posibilidad, incluso la invitación deleitosa, a la transgresión) y espacio de su imposibilidad: precisamente porque la transgresión es siempre posible, se construyen barreras invisibles que encadenan, que inhiben, elaborándose síntomas como escudos fantasmáticos de protección contra la ley del deseo: “vidas fantasmáticas encadenadas”, “delirios imposibles” y toda la gama de perversiones suspendida entre ambos polos es lo que dan a ver Angélica Liddell y Pilar Campos en sus creaciones “fantasmáticas”.

Estas dos obras se inscriben en lo que quizás podría definirse como una forma dramaturgía surgida con la pos-hiper-modernidad finisecular, cuyo máximo representante sería otra mujer, la inglesa Sarah Kane, y que podríamos denominar “dramaturgia de los teatros síquicos”, donde se explora la faz más oscura de la humanidad a través de las patologías engendradas o agudizadas por nuestro mundo actual⁸.

El término de “teatros síquicos”, nos parece el más adecuado ya que nos permite apuntar, por una parte, lo que separa estas obras de aquellos otros espacios escénicos y dramaturgicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX 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 nos permite, 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. El espacio dramaturgico se halla transformado en espacio sicoanalítico, en un juego metafórico que nos lleva del sicoanálisis al teatro, transformando éste último en un laboratorio de la palabra. El término mismo de “re-presentación” cobraría de este modo un nuevo valor a la luz del concepto sicoanalítico de “repetición”. El público parece haber sido colocado en la butaca del silencioso analista, y, por lo tanto, como invitado no a la catarsis sino a unos movimientos contra-transferenciales controlados y analizados. Lo que enfatiza en estas obras el recurso a dos artificios, muy usados por otra parte en el teatro actual: en la obra de A. Liddell, el narrador que cobra ese tinte épico que tenía ya el de las “dramaturgias del yo” antes citadas y la palabra directamente dirigida al espectador en la obra de Pilar Campos Gallego.

En *Théâtres du Je*, queda claro el desarrollo extenso que hace Joyce McDougall de uno de los tópicos del psicoanálisis, la metáfora teatral¹⁰, para describir las distintas construcciones o producciones síquicas (fantasma, creación onírica, delirio) que sostienen las acciones y generan los síntomas de las patologías síquicas: “teatro del yo”, “teatro psíquico”, “teatro interno”, “guión síquico”, “obra íntima”, “escena inconsciente”, “drama perdido” y, ya de manera más específica: “teatro de lo prohibido” que concierne la problemática edípica, y “teatro de lo imposible” que toca a la problemática narcisica¹¹. El teatro, ya desde esta perspectiva, no podía ser más que uno de los espacios creativos más adecuados para dar a ver esas fuerzas síquicas en acción, en sus versiones más patológicas, y recoger a su vez las enseñanzas y los aportes del psicoanálisis.

Este tipo de dramaturgia, ya iniciada, como quedó dicho, en los años noventa, aunque en un estilo más elíptico, poético y trágico por la inglesa Sarah Kane, parece ser el producto de una hipermodernidad habitada por individuos hipermodernos “por defecto” o “por exceso”¹², cuyo modelo sería, en estas dos vertientes, el individuo perverso: “El ideal del individuo posmoderno no sería el individuo perverso?” se interroga, en el título de uno de sus artículos, Eugène Enriquez¹³.

La perversión, en todas sus componentes de violencia síquica y física, invade los escenarios de las dos obras que estudiamos a través de las llamadas neo-realidades sexuales (voyeurismo, fetichismo, sado-masoquismo, pedofilia, crimen sexual) donde el otro queda reducido al estado de basura, de escoria, de objeto

instrumentalizado y reificado. Pero más allá de estas prácticas, más allá de las neurosis y las perversiones que se dan a ver en estas obras, como en el caso de la dramaturgia de Sarah Kane, tanto Angélica Liddell como Pilar Campos, entroncan estos dramas individuales con la sociedad actual.

En *El matrimonio Palavrakis*, en la secuencia final, a través de la escena televisual y la escena fotográfica, pero también a través del recurso al narrador épico—tres formas en las que encontramos la función del “encuadre” fundamental en el caso del fantasma— se deja entrever una de las características de esta sociedad: sociedad del espectáculo, dominada por la mirada, donde el espectáculo televisual en particular ofrece una visión afantasmada del mundo, lo iguala todo y acaba borrando las fronteras entre la realidad y el fantasma, o exacerba las fantasías impulsando al “acto-síntoma”, espacio ya de la transgresión.

En *Selección natural*, la guerra es el trasfondo de la segunda parte, titulada “Control room” y se instala un doble espacio de la violencia física: interior (el ritual sado-masoquista que orquesta Lynndie, la madre, en ese “control room”, *huis-clos* mortífero) y exterior (la guerra, dada a percibir por los ecos de las bombas, el polvo de las explosiones y el relato que hace de ésta Ramón, el marido de Jessica, la hija), dos espacios de descarga de la agresividad síquica: “L’état de guerre apporte périodiquement une sédation en dérivant l’agressivité vers le monde extérieur”, nos recuerda el psicoanalista y profesor Paul-Laurent Assoun¹⁴.

Sarah Kane, en varias obras, enlaza de la misma manera perversiones, psicosis y neurosis individuales con las atrocidades de una de las últimas barbaries con las que se cerró nuestro siglo: en *Blasted* (1995), surge, en el espacio íntimo de la habitación de un hotel de Leeds donde el cincuentón Ian viola y humilla a la mujer-niña Cate, un soldado que lo arrasa todo transformando el escenario en un verdadero campo de batalla bosniaco; *Cleansed* (1998) hace resurgir, a través de las mutilaciones de los rituales sado-masoquistas, todos los horrores de la guerra en la antigua Yugoslavia.

Las obras de nuestras dos autoras no parten de ningún caso clínico famoso de la literatura psicoanalítica, pero sí de algunas de las patologías más características de nuestra pos-hiper-modernidad. Tampoco nos sitúan en el espacio del hospital psiquiátrico como sí lo hace a menudo uno de los autores que más han tratado el mundo de la locura: el dramaturgo y neurólogo Alfonso Vallejo¹⁵. Cabe señalar sin embargo la formación de psicóloga de Angélica Liddell que da a verse ya desde los títulos de sus obras, que, enunciados en retahíla, parecen consistir en un inventario de las hipermodernas enfermedades del alma: *Mi relación con la comida*, *Lesiones incompatibles con la vida*, *Hysterica passio*, *Haemorroísa hasta el polo Norte o Survivor Killer*, *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*, *La falsa suicida*, *Suicidio de amor por un difunto desconocido*, *Greta quiere suicidarse*.

Pero, sí parten estos dos textos de algunos de los esquemas psicoanalíticos e integran en su misma estructura dichos esquemas.

La obra de Angélica Liddell se inserta en un conjunto que se presenta como un tríptico que, en palabras de su autora “ha elegido a la familia como territorio de la aflicción porque en ella amamos pero también estamos obligados a amar”¹⁶, un tríptico que pone en escena a una pareja pedófila asesina (*El matrimonio de Palavrakis*), unas adolescentes parricidas en la segunda obra y un Hipólito, superviviente de los abusos sufridos en la infancia en la tercera, o sea todas las transgresiones de los interdictos edípicos. El tríptico viene rematado por un cuarto elemento de tipo autobiográfico, *Lesiones incompatibles con la vida*, obra sin personajes y, según las palabras de su autora, “recorrido fotográfico y confesional que profundiza en la derrota de la perpetuación”¹⁷:

Lesiones incompatibles con la vida es la filacteria que remata el *Tríptico*. Es la firma bajo los pies de los vencidos. Sí. Es la firma. Abandonamos la decencia de la ficción y nos adentramos en la indecencia de lo real. Ya no hay personajes. Tomando como referencia una “foto de familia” intento descubrir el por qué: ¿Por qué no quiero tener hijos? ¿Por qué deseo ser solamente hija? Durante un año he llevado encima la foto enfrentándola con lo real, con todos aquellos elementos que provocaban en mí una crisis.¹⁸

¿No remitiría esta estructura al complejo edípico revisado por Lacan, quien introduce en la estructura triangular un cuarto elemento (“le quart élément”¹⁹), núcleo de la relación narcísica, que en el caso de la neurosis es “la muerte, imaginada, imaginaria que se introduce en la dialéctica del drama edipiano”²⁰, haciendo así la dramaturga, de este conjunto, la expresión de su propia angustia de muerte, de su propia neurosis que resume ella misma por su síntoma (“sinthome”): “la derrota de la perpetuación”.

La obra de Pilar Campos viene construida como un díptico: la primera parte, *Marcas para un itinerario*, pone en escena a Abuela, Madre e Hija; la segunda parte, *Control room*, organiza un juego sado-masoquista entre Lynndie, la madre, Jessica, la hija, y Ramón, el marido de ésta. La lista de los personajes y la acotación inicial, “Dos lugares. Un mismo tiempo”, dejan bien claras las conexiones que han de establecerse entre ambas partes. Las dos partes parecen funcionar como las tapas de un libro que encierran la “novela o ficción familiar”, “la fábula interior”²¹. ¿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*²²? “*Marcas para un itinerario*” funcionaría en esta configuración como el polo del significante, o sea el del “sentido manifiesto de la conducta”²³; “*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.

El epicentro fantasmático y delirante es, en ambas obras, el tema de la castración, cuya máxima expresión es la muerte. Se ponen en escena las distintas formas de resistir y contestar a la angustia de muerte y de fragmentación y se expresan a través de una escritura dramaturgica que podríamos definir como escritura de la repetición y de la denegación.

En la obra de Pilar Campos, 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 y para el que se emplea una serie de artilugios: silla de tortura, la comba que pasa de cuerda para azotar a cuerda-correa para Ramón-Perro a cuatro patas.

En la obra de Angélica Liddell, la “castración lúdica”²⁴, propia del actuar perverso, desemboca y se actualiza en el crimen pedófilo de la pareja que deja el cuerpo de su hija, Chloe, de siete años²⁵, tan dislocado y desmembrado como los muñecos que invaden el escenario. Se multiplican, en el discurso de los personajes, las imágenes de la castración en la secuencia que gira en torno al deseo de muerte dirigido contra el padre, en un modo fantasmático, propiamente infantil, terróricamente regresivo y que adopta el ritmo de la plegaria y parece remitir a una especie de ritual de vodú —“hay un goticismo desesperado en la elección y composición de las imágenes, como agujas que se clavan en la tripa de los espíritus celestiales”²⁶, analiza la propia Angélica Liddell:

MATEO. – Y después le abriré la barriga a mi padre. Y le cortaré el cuello y le morderé el corazón por haberse comido a mis hermanitos [...].

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!

MATEO. – Por una cola de escorpión...

ELSA. – Un millón de abrazos.

MATEO. – Y por unas piernas cortadas...

ELSA. – Un millón de besos.

Proliferación, invasión obsesiva, visual y lingüística, de cuerpos mutilados, dislocados, fracturados, descuartizados: cuerpo del padre, cuerpo de los animales,

cuerpo de los muñecos²⁷ que preparan, anuncian y explican el crimen de Chloe, en el que actúa la niña como sustituto del padre o sea que la agresión contra la niña se sustituye a la agresión contra el padre.

La proliferación, así como la repetición, otra de las características del discurso de los personajes de A. Liddell, vienen a decir lo compulsivo, lo irrefrenable del acto perverso, la angustia de esas imágenes fantasmáticas que se apoderan del perverso y lo impulsan al “acto mágico”²⁸ que ha de liberarlo de la angustia, angustia de muerte, angustia de fragmentación. Joyce McDougall, en su análisis del modo de funcionamiento del acto perverso, apunta cómo: “esta creación fantasmática [...] queda ahora petrificada de por vida (o no sería mejor decir, petrificada a muerte?)”²⁹: “En el fondo, el nacimiento de la niña, les había injertado un pánico atroz a la muerte”, comenta Narradora. “Petrificado a muerte”, es la imagen que mejor describe el ritual sado-masoquista e infantil, mágico y despavorido, fantasmático, onírico y delirante que se juega en este escenario en que el montón de muñecos semeja un montón de basura, los escombros fantasmáticos, el fondo más oscuro de las tinieblas del inconsciente.

Repetición y denegación son las dos características del discurso de los personajes. 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: “Yo no quiero ser como tú. Yo no quiero. No quiero”, son las palabras que cierran la primera escena de *Marcas para un itinerario*, primera parte de *Selección natural*. Del verbo de voluntad, que el pronombre personal viene a reforzar, vamos pasando, a un “No quiero” que ya nos parece más bien remitir al segundo sentido del verbo “querer”. La letanía de la Hija parece de pronto suspendida en la incertidumbre de este nuevo sentido. David Lescot nos ofrece un análisis de la repetición que nos parece ajustarse perfectamente al modo en que actúa en las dos obras, pero en la de Pilar Campos más particularmente: “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 devant le gouffre de l’incertitude et du doute”³⁰.

En la obra de Pilar Campos, la repetición lingüística 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”³¹. En la de Liddell, actúa como una especie de auto-desculpabilización antes del acto compulsivo, irrefrenable que no puede dejar de desear el personaje. En ambas obras la repetición interviene como el espacio en que afloran los temas clave de los fantasmas que accionan esa compulsividad.

En *El matrimonio Palavrakis*, las dos primeras réplicas de Mateo y Elsa (discursos presentadores de la pareja) reúnen esas “palabras-síntomas”³² a través de una serie de repeticiones: “dulce”, “el deseo de lo dulce” por ejemplo en el universo fantasmático de Mateo; “el perro” en el de Elsa:

ELSA. – [...] Mi padre me quería tanto que me regalaba perros cuando me ponía triste y después los mataba, me regalaba perros y los mataba, me regalaba perros y los mataba, cuando se hacían grandes los mataba, y volvía a regalarme otro, y luego lo mataba. Decía que me chupaban los muslos. Me chupaban los muslos. [...] Mi hija es un perro. Mi hija es un perro.

La repetición y las “palabras-síntomas” remiten en esta obra al actuar “febril y repetitivo”, al “acto-síntoma”³³ del perverso: Mateo acaba matando al perrito ciego de Elsa con la misma violencia con la que mató a Chloe, la “Hija-perro” de Elsa; Elsa, por su parte, dejó que Mateo chupara los muslos “dulces” de Chloe como dejó que lo hiciera su padre con ella y con los niños que guardaba. Se establece así al final de la obra, una vez revelados el acto pedófilo y el crimen, la conexión entre los dos discursos iniciales de la obra (el de Mateo y el de Elsa), subrayándose la necesaria conjunción de estas dos perversiones para que se dé esta doble transgresión de los dos interdictos principales que afectan, el uno a la sexualidad (el incesto), el otro a la muerte (no matarás). Lo que nos da a ver el diálogo de Elsa y Mateo son las representaciones fantasmáticas y el dolor mental que se hacen cada vez más insoportables y que necesitan “descargar a través del acto mágico”³⁴. Ese acto no se da a ver e, incluso, no se revela hasta el final de la obra. Está inscrito en el flujo de la palabra, en las redundancias obsesivas y machaconas, en la expresión compulsiva en torno a una palabra-síntoma o por el modo en que se organiza el discurso en base a la asociación de ideas, de palabras. El “acto-síntoma” ya viene inscrito en esa modalidad discursiva que podríamos definir como “reptación” compulsiva. ¿No evoca además Elsa frente a la hija-perro, al padre-anguila?

En otros momentos, la palabra se hace denegadora, renegadora. En la obra de Liddell, vemos cómo Mateo expresa su terror ante el deseo irrefrenable que lo acosa y a la vez se auto-disculpa, incluso antes de que se haya producido el acto, como abriendo precisamente la posibilidad del acto, denegación del acto en un mini-delirio que reinterpreta la realidad y la reorganiza. El “acto-síntoma”, el “acto mágico”, ya está preparándose desde el preciso momento en que nace la niña:

MATEO. – Me gustaría que otro viviese mi vida, justo ahora, ahora que todo es movimiento y convulsión y flujo y entrada en el mundo y gran acontecimiento [...] detesto el movimiento. Todo ha sido por culpa del movimiento. Me aterra. Malas consecuencias del movimiento. Si pudiera desaparecer sin morir [...] Miedo a ser solo un hombre. Miedo a ser solo un hombre. [...] La culpa, debería estar aquí, presente, con todas sus llagas, la culpa. Dios mío, no puedo sentir, no puedo sentir...

En la obra de Pilar Campos, se juega con toda la perversión a la que pueden dar lugar las formulaciones paradójicas y algunas de sus variantes como los falsos permisos y los falsos frenadores que pervierten el juego de lo prohibido y de la transgresión, mecanismos que manejan con particular habilidad la Madre y la Abuela.

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:

ABUELA. – Cuando nazca la niña todo esto tendrá sentido. Un nacimiento... Una muerte... No hay mayor felicidad... Así es la vida... Así es nuestra vida, así será nuestra familia. Y podré morir tranquila. Por fin.³⁵

La figura del padre queda excluida, anulada. Padre ausente, silenciado. El hombre es el genitor de un día, pero no tiene acceso a este mundo de mujeres, esta familia de mujeres, esa “nuestra familia” que exalta Abuela, sobre la que pesa la maldición —ya integrada como un interdicto— de que ninguna mujer de esta familia pueda engendrar a un varón. 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 —des-responsabilizándose de este modo— como “fatalidad” que gangrena el destino de estas mujeres.

La segunda parte de la obra, “Control room” restituye a estas mujeres su responsabilidad en su destino: 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. Esta transmisión se fundamenta en un guión fantasmático, en lo que Lacan llama “el mito individual del neurótico”. Ese mito es el que pone en escena “Control room” donde la pareja se construye en base a la dicotomía dominador/dominante, torturador/torturado. La madre, Lynndie, le inculca a Jessica, la hija, ese “mito”; ésta, a su vez, en la pareja que forma con Ramón, aplica metódica y dócilmente el “mito” transmitido por la madre. Así se construye la neurosis de destino que nos da a ver *Selección natural*.

El matrimonio Palavrakis viene a ser la dramatización de una doble perversión pedófila, la figura central viniendo a ser esta vez la del Padre, un padre degradado, padre incestuoso, inapto para asumir la función simbólica que ha de ocupar tal figura en la triangulación edipiana. Figura representada por los padres

respectivos de los dos protagonistas, evocados, y por Mateo, padre de Chloe.

En ambas obras, como lo señalamos, la muerte, como tal o como pulsión de muerte, está presente. Aborto y muerte síquica en la primera, crimen pedófilo, y muerte de los protagonistas, Mateo y Elsa, en la segunda. En ambas, está en el centro el modo de funcionamiento perverso.

En la obra de Pilar Campos, Hija aparece acosada por la voz del Amo que toma la forma perversa de un mensaje paradójico del que se encargan, en una especie de coro discordante Abuela y Madre: “ABUELA.- Tú tendrás a tu hija. Como tu madre te tuvo a ti. Como yo le tuve a ella. Como debe ser” [...] “MADRE.- No. No vas a tener nada. ¿Me escuchas? Nada.”²³⁶; “MADRE.- Mi hija no tendrá a su hija. No la tendrá... Si no yo la mataré a ella...”²³⁷. Y, entre estos dos mensajes, se expone la soledad de Hija en la sala aséptica de un consultorio ginecológico, que va cobrando matices sicóticos de depersonalización y de fragmentación: “el frío sigue deslizándose, sigue en mi carne. Mi carne que no siento como mía. Tierra muerta. Tierra muerta conquistada por el hielo”. 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 la que se refiere enigmática y reiteradamente Madre: mujeres que sólo engendran mujeres, doble castración.

El verbo “identificarse”, con el que se abre *Selección natural*, de entrada, parece plantear 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”²³⁸.

En la obra de Angélica Liddell, se da asimismo la transgresión del interdicto edipiano: la pareja asesina reinventa su particular mitología individual donde sólo es válida su propia ley, la ley de su deseo, recreación de la escena primitiva³⁹ que visualiza “la montaña de muñecos desmembrados” sobre la que va a darse el ritual pedófilo de amor, deseo y muerte.

La acción transgresora, enseguida denegada en un doble discurso perverso (el de la pareja por una parte, el de la narradora por otra) que invierte los términos mismos de la intencionalidad perversa, se inmortaliza en la foto final que los protagonistas, rescatados del más allá de la muerte, se sacan ante el público:

último acto perverso en el que la infancia masacrada (la niña de siete años, Chloe, víctima de la pareja pedófila) queda reducida a una tarta de cumpleaños: “Palavrakis se embadurna el sexo con la tarta de cumpleaños. Elsa Palavrakis fotografía al señor Palavrakis y lanza las fotos al público”, como devolviendo al público una de las numerosas imágenes fantasmáticas que lo acosan, fantasmas que no esperan más que el salto al movimiento, como lo dice Mateo Palatravis, en un intento de denegación y de autodisculpa: hay unos que permanecen quietos y son inofensivos. Sin embargo hay otros que practican la acción. Se mueven. La culpa es del movimiento” (p. 70). Un público tan inmóvil en su butaca como los vecinos de la pareja asesina ante sus televisores en la secuencia final: “A partir de ciertas horas se podía ver a familias enteras frente al televisor, sin moverse, sin moverse, sin moverse, con los ojos tan vacíos como los de Edipo. Ahora ellos también conocían el horror”, comenta la voz narradora, como describiendo, en términos propiamente freudianos⁴⁰, al mismo público que acaba de presenciar la representación, como si, al dejar esa butaca y ponerse en movimiento, se abriera la posibilidad del “acto mágico”, como señalando esa entrada en la locura, posible en cualquier momento, imprevisible. ¿No lo dice el propio Mateo?:

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.

Notas

- 1 Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1982, cap. XII, pp. 324-346.
- 2 *Ibid.*, p. 339.
- 3 *Ibidem*.
- 4 Maurice Dayan, “Teatralidad de la Vida Psíquica. Sobre Teatros de la Mente”, *Zona Erógena*, nº 31, 1996, documento descargado de <http://www.educ.ar>.
- 5 *El Tríptico de la aflicción* se compone de *El matrimonio Palavrakis* (2001, estreno en el Teatro Pradillo el 22/2/2001), *Once upon a time in West Asphixia* (Teatro Pradillo, 19/9/2002), *Histerica passio* (2002).

Por el *Tríptico de la aflicción*, resultó Angélica Liddell finalista del Premio Mayte de teatro y nominada a los Premios Max en la categoría de espectáculo revelación.

A la pregunta “¿qué es el tríptico?”, A. Liddell contesta: “Es un tríptico a la manera de las tablas medievales, con historias de martirio y sufrimiento. Cada parte de la tabla constituye un universo abigarrado y obsesivo, como esos ángeles que se apiñan de

forma imposible alrededor de los santos, como en esos infiernos de El Bosco” (in <http://parnaseo.uv.es>).

- 6 Versión internet sobre la que hemos trabajado: <http://parnaseo.uv.es>. Obra estrenada en Madrid, en el marco del festival Escena contemporánea, en la sala Pradillo, el 22 de febrero de 2001, Dir. Angélica Liddell, compañía Atra Bilis.

Obras de Angélica Liddell (datos encontrados en la web www.fundaciromea.org/cas/bancdetextos.html y <http://parnaseo.uv.es>: *Mi relación con la comida*, Madrid, SGAE, 2005; *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, publicado en las revistas *La Ruta del sentido-Miedo*, nº 8, 2004, Madrid y *Diagonal*, nº 5, 2005, Madrid; *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, publicado en la revista *El Pateo*, nº 20, 2005, Madrid; *Lesiones incompatibles con la vida*, ed. bilingüe, Lisboa, Edições do Buraco, dep. Literario da Sociedade Guilherme Cossoul, 2003. *Trilogía de la aflicción* publicado en la revista *Acotaciones*, nº 12, 2004, Madrid que se compone de: *Hysterica passio*, publicado en la revista *Acotaciones* nº 12, 2004, Madrid, y en Cuba, Alarcos, 2005; *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*, publicado en la revista *Acotaciones*, nº 12, 2004, Madrid; *El matrimonio Palavrakis* publicado en la revista *Acotaciones*, nº 12, 2004, Madrid y también en *El Pateo*, nº 7, 2001, Madrid, y en la web <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Liddell/autora/aliddell.htm> y <http://www.artemad.com>; *Haemorroïsa hasta el polo Norte o Survivor killer. Cabaret*, publicado en la revista *Ofelia*, nº 5, 2001, Leganés-Madrid; *Monólogo necesario para la extinción de nubila Wahlheim y Extinción*, Madrid, Casa de América, Serie teatro Americano actual, 2003; *La falsa suicida*, publicado en la revista *Etcétera*, nº 1, 2003, Brasil y en Lisboa, ediciones do Buraco, 2005; *Suicidio de amor por un difunto desconocido*, Lisboa, Ediciones Tema & Teatro da Trindade, 2001; *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas y Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, 1999 publicados en la Web www.fundaciromea.org/cas/bancdetextos.html; *Dolorosa*, Lisboa, Edições Fluviais, 2003; *Leda*, Madrid, Ministerio de cultura, Centro Nacional de Nuevas tendencias Escénicas, 1993 (*Colección Nuevo Teatro Español*).

Obras teatrales inéditas: *Greta quiere suicidarse*, 1988. Premio “VIII Certámenes literarios nacionales Ciudad de Alarcón”, estrenado el 4 de julio de 1993; *El jardín de las mandrágoras*, 1991, estrenado el 27 de mayo de 1993, Sala Ensayo 100, Madrid; *La cuarta rosa*, 1992, estrenado el 25 de abril de 1996, Sala Ensayo 100, Madrid; *La condesa y la importancia de las matemáticas*, 1990; *El amor que no se atreve a decir su nombre*, 1995; *Menos muertos*, 1997; *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos*, 1998; *Frankestein*, estrenado el 8 de enero de 1998, Sala Cuarta pared, Madrid; *Agua y limonada en el Madison Square Garden*, 1999.

Narrativa: *En el suspiro*, 1995; *El lucernario embozado*, 1998; *Camisones para morir*, publicado León, Ayuntamiento de León, Certámen de relatos breves. Imágenes de la mujer, 1999.

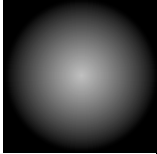
Poesía: *Los deseos de Amhersts*, 2002.

Ver su artículo “Un minuto dura tres campos de exterminio: la desaparición del espacio y del tiempo”, in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor libros/Seliten@T(UNED), 2005, p. 68-75.

- 7 Versión utilizada, versión cedida por su autora. Ha publicado, *Ruedo como una pelota por el césped*, Madrid, ed. Resad Teatro, col. Piezas breves, n° 6, julio de 2000; *Medidas variables* (Premio Marqués de Bradomín 2001) publicada en *Medidas variables: Retratos, variaciones sobre un mismo tema*, Segovia, Ediciones de la uña rota, 2002 y *Retratos. Variaciones sobre un mismo tema. Óleo sobre lienzo y objeto encontrado*, en *Cuadernos Escénicos*, n° 4, Madrid, Casa de América, 2002; *La herida en el costado*, Ciudad Real, Ñaque, 2002 (traducida al francés por Denise Laroutis y publicada por Les solitaires imtempetifs, Besançon, 2006); *Mundo impropio*, incluido en el volumen *Cómo llegó la morsa a Madrid*, Madrid, La Casa encendida, 2003; *Autorretrato doble*, Segovia, Ediciones de la uña rota, 2005.
- Ver el artículo de Antonia Amo Sánchez “La herida en el costado, de Pilar Campos Gallego: (H)istoria y tiempo en un drama posmoderno”, in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx. Espacio y tiempo*, op. cit., pp. 175-186.
- 8 Ver el artículo de María Bonilla Agudo, “Dramaturgias del horror: espacio y tiempo en las obras de Sarah Kane”, in *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx. Espacio y tiempo*, Romera Castillo (ed.) op. cit., pp. 293-301, en el que sitúa la obra de Sarah Kane dentro de la “dramaturgia del horror” que, en el contexto del teatro inglés, es practicada por un grupo de nuevos dramaturgos aparecidos en los años noventa, los llamados *New dramatists*, del que, como lo expone María Bonilla Agudo, p. 294, los dos dramaturgos clave fueron Sarah Kane y Mark Ravenhill, y que “configuran un mundo ligado a un nuevo brutalismo y que luchan por lo que Alek Sierz denominó ‘in-yer-face theatre’ (‘en tus narices’)”.
- 9 Ver McDougall, op. cit., la utilización de la metáfora “teatro de lo imposible” que toca a la problemática narcisica.
- 10 Véase también el estudio de Maurice Dayan, “Teatralidad de la Vida Psíquica. Sobre Teatros de la Mente”, op. cit. Véanse las definiciones que da J.D. Nasio del fantasma en su estudio *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan*, Paris, Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot (1992), 2005, donde evoca “el teatro del fantasma” (p. 12), “la escena síquica del fantasma” (p. 14), “el guión de la escena fantasmada” (p. 16), “una ecena virtual” (p. 17): “le fantasme c’est cela: un théâtre mental cathartique qui met en scène la satisfaction du désir et en décharge la tension” (p. 12); le fantasme “est une courte scène dramatique extrêmement rapide, presque un flash, qui se répète, toujours la même, sans jamais être perçue nettement par la conscience” (p. 14); “le fantasme comporte une scène, des personnages —en général peu nombreux—, une action, une émotion dominante et la présence sur la scène d’une partie définie du corps” (p. 35).
- 11 Joyce McDougall, op. cit., pp. 12-13, y sobre todo pp. 56-61.
- 12 Terminología empleada y explicada por Robert Castel, “La face cachée de l’individu hypermoderne: l’individu par défaut”, in Nicole Aubert (dir. de), *L’individu post-moderne*, Eres, 2004 (Sociologie clinique), pp. 129-143.
- 13 Eugène Enriquez, “L’idéal type de l’individu post-moderne: l’individu pervers ?”, in Nicole Aubert (dir.), *L’individu post-moderne*, ibid., pp. 39-57.
- 14 Paul-Laurent Assoun, “Jouissance du malaise. L’hypermoderne à l’épreuve de la psychanalyse”, in Nicole Aubert (dir. de) ibid., pp. 103-115, aquí p. 112.

- 15 Publicado en la revista *El Pateo*, nº 7/2001, Madrid, y asequible en internet.
- 16 In <http://parnaseo.uv.es>.
- 17 In <http://parnaseo.uv.es>. Ver también la entrevista de Angélica Liddell por Itziar de Francisco, internet teatroenmiami.com.
- 18 Declaraciones de Angélica Liddell, in <http://parnaseo.uv.es>.
- 19 En su descripción del nudo borromeo, Jacques Lacan introduce el concepto de *sinthome*, que es el cuarto elemento que permite hacer nudo entre los tres registros o elementos equivalentes y que forman cadena, o sea lo real, lo imaginario y lo simbólico. Ese cuarto elemento puede ser el sujeto mismo, el nombre del padre, o el nombre de Dios que es el nombre del padre por sustitución. El desanudamiento conduce a la forclusión de la metáfora paterna por el que se forma la psicosis. En el caso del neurótico, como lo apunta en su conferencia sobre “el mito individual del neurótico”, este cuarto elemento viene a ser “la muerte imaginada, imaginaria”. Jacques Lacan, *Le mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose*, conferencia pronunciada en el Collège philosophique de Jean Wahl en 1953; J. A. Miller ofrece una versión de esta conferencia en la revista *Ornicar*, nº 17-18, Paris, Seuil, 1978, pp. 290-307.
- 20 *Ibid.*
- 21 J. D. Nasio, *Le fantasme. Le plaisir de lire Lacan, op. cit.*, p. 11: “Voici l’un des phénomènes les plus étonnants de notre vie psychique, celui du fantasme. Qu’est-ce qu’un fantasme ? C’est un petit roman de poche que l’on transporte toujours avec soi et que l’on peut ouvrir partout sans que personne n’y voie rien, dans le train, au café, et le plus souvent dans des situations intimes. Il arrive parfois que cette fable intérieure devienne omniprésente dans notre esprit et, sans nous en apercevoir, interfère entre nous et notre réalité immédiate”.
- 22 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Gallimard, Points, 1957, pp. 198-199: “pour Freud le psychisme est une épaisseur d’équivalences, de valant-pour. Un terme [...] est constitué par le sens manifeste de la conduite, un autre par son sens latent ou sens propre [...] quant au troisième terme, il est ici [aussi] une corrélation des deux premiers : c’est le rêve lui-même, dans sa totalité, l’acte manqué ou la névrose, conçus comme des compromis, des économies opérées grâce à la jonction d’une forme (premier terme) et d’une fonction intentionnelle (deuxième terme) [...] le rêve, pour Freud, n’est pas plus son donné manifeste que son contenu latent, il est la liaison fonctionnelle des deux termes”.
- 23 *Ibid.*
- 24 Joyce McDougall, *op. cit.*
- 25 McDougall, *ibid.*, p. 310: “L’intrigue qui se joue dans la perversion est toujours bâtie autour du thème de la castration”. Ver J. D. Nasio, *op. cit.*, p. 92: “le fantasme consiste donc en une mise en scène dans laquelle l’Autre est anéanti, pur objet à la merci du sujet, aboli comme parlant et nié comme désirant. Bref, l’agencement fantasmatique est la mise en scène de la mise à mort de l’Autre. On peut comprendre maintenant pourquoi un fantasme, n’importe lequel, est toujours, en dernière instance, un fantasme de castration de l’Autre”.
- 26 <http://parnaseo.uv.es>. Ver nota siguiente.

- 27 Angélica Liddell: “En cuanto a la representación, se ha mantenido un recurso constante de inspiración para dotar de coherencia al trabajo: el juguete. El Tríptico explota la relación emocional con los objetos cotidianos, con los juguetes, esos seres sórdidos que forman parte de cualquier entorno familiar, personajes también, siempre a punto de cobrar vida como pequeños cadáveres de Frankenstein [...]. Nos hemos hundido en los objetos hasta asfixiarnos, hasta sucumbir bajo una juguetería apocalíptica. Hay un goticismo desesperado en la elección y composición de las imágenes, como agujas que se clavan en la tripa de los espíritus celestiales”, en <http://parnaseo.uv.es>.
- 28 Joyce McDougall, *op.cit.*
- 29 Joyce McDougall, *ibid.*, p. 343, “Mais cette création fantasmatique [...] est maintenant pétrifiée à vie (ou doit-on dire ‘pétrifiée à mort’ ?)”.
- 30 David 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, aquí p. 172.
- 31 Elena Jabif, “Carácter y neurosis de destino”, internet www.efba.org.
- 32 Neologismo que creamos a partir del neologismo de McDougall “el acto-síntoma”, *op.cit.*, p. 341.
- 33 Néologismo creado por Joyce McDougall, *ibid.* Ver nota siguiente.
- 34 Joyce McDougall, *ibid.*, p. 341: “les représentations et la douleur mentales constamment mobilisées doivent être aussitôt déchargées à travers l’acte magique. Cet agir fébrile et répétitif fait partie de ce que j’ai appelé les actes-symptômes, néologisme qui désigne toute organisation psychique qui tend à résoudre, par la mise en acte dans le monde extérieur, un conflit interne. Cette exigence d’agir renvoie à des manques symboliques ainsi qu’à une carence dans l’élaboration fantasmatique”.
- 35 “Marcas para un itinerario”, fase inicial, escena III.
- 36 “Marcas para un itinerario”, fase inicial, III.
- 37 “Marcas para un itinerario”, fase intermedia, III.
- 38 Joyce McDougall, *op. cit.*, p. 328.
- 39 McDougall, *ibid.*, p. 309: “celui qui crée une perversion a réussi à réinventer la sexualité humaine. Il construit une nouvelle scène primitive”. En estos términos expresan Mateo y Elsa ese fantasma de la escena primitiva: los asesinos de niños le explica Mateo a Elsa “cortan a los niños y luego se los comen [...] siempre tienen hambre, y dentro llevan cuatro estómagos, dos de color rosa para las niñas y dos de color azul para los niños”, p. 52.
- 40 Remitimos a la carta de Freud a Fliess del 15 de octubre de 1857 (in *La naissance de la psychanalyse*) donde expone su concepto del complejo de Edipo. Analiza en particular el efecto sobrecogedor de *Edipo rey* sobre los espectadores: “La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l’ont ressentie. Chaque spectateur fut un jour en germe, en imagination, un oedipe, et s’épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité suivant toute la mesure qui sépare son état infantile de son état actuel [...]”, citado por Yann Le Pichon et Roland Harari, *Le Musée retrouvé de S. Freud*, Paris, Stock, 1991.



La transgresión a través del humor en *Cabaret diabólico*, de Beth Escudé

Irene ARAGÓN GONZÁLEZ
Grupo de Investigación del SELITEN@T

*A las mujeres divertidas,
o con el más mínimo sentido del humor,
las deberían castigar severamente.*

Diana Raznovich, *Manifiesto 2000 del humor femenino*¹

Nuestra intención en estas líneas es la de aproximarnos al teatro como instrumento de transgresión social. Instrumento, en este caso, en manos de un grupo sistemáticamente marginalizado a lo largo de la historia de occidente: las mujeres. A estas alturas no creemos preciso insistir en el hecho de la discriminación social de la mujer; nuestra intención en este trabajo es abordar algunas de las estrategias literarias que las mujeres han empleado como medio de resistencia ante la discriminación.

El feminismo de la diferencia, surgido en Francia en los años setenta con pensadoras como Hélène Cixous (*Le rire de la Méduse*, 1975) o Annie Leclerc (*Parole de femmes*, 1978) aboga ya por una forma de expresarse específicamente femenina, diferente de la patriarcal establecida por el sistema. Ahora bien, cabe preguntarse: ¿qué ha sucedido desde que se enunció esta aspiración? ¿Podemos afirmar que las dramaturgas contemporáneas, en particular las del ámbito hispánico que aquí nos ocupan, han conseguido sustraerse al modelo patriarcal mediante la construcción de un discurso propio? Es cierto que en la actualidad las mujeres hacen oír una voz que anteriormente había sido acallada de forma casi sistemática, hecho que supone en sí mismo un innegable progreso. Para Cixous esta voz femenina ya es transgresora por la simple razón de existir: “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 cae siempre en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino”². Pero esta voz de mujer, ¿es realmente de una voz propia? ¿Han logrado las dramaturgas subvertir las normas del canon heredado?

Para intentar responder, aunque sólo sea parcialmente, a esta pregunta me gustaría apoyarme sobre un espectáculo de la dramaturga catalana Beth Escudé titulado *Cabaret diabólico*. Beth Escudé i Gallés (1963) es licenciada en

dirección escénica y dramaturgia por el Institut del Teatre de Barcelona. Su primera obra, *El destí de les violetes*, se estrenó en el Festival Internacional de Sitges en 1995, y desde entonces su producción dramática ha obtenido diversos premios: en 2001 el Premio Joaquim Bartrina por *Les nenes mortes no creixen*, en 2002 el Premio Tricicle por *Beats*, y en 2003 el Premio Ramón Vinyes por *Cabaret diabòlic*. Este espectáculo, originalmente en lengua catalana, se representó por primera vez en junio de 2003, en el Festival de Sitges. El texto íntegro en castellano se encuentra publicado en las actas del VII Encuentro Iberoamericano de Mujeres en el Teatro³.

Cabaret diabòlic es, como su propio nombre indica, un espectáculo en forma de cabaret, término que en este caso, como acertadamente señala Borrás Castanyer, enlaza con la tradición germánica del género en tanto que instrumento de crítica social y política⁴, muy lejos del mero repertorio de variedades intrascendentes con que en ocasiones se asocia en nuestro país. Así, aunque la puesta en escena se sirve de diversos recursos propios del cabaret, a menudo considerados menores (ventriloquia, prestidigitación, *strip-tease*, escapismo, malabarismo), este lenguaje aparentemente frívolo no es en absoluto insustancial, sino que aporta una considerable dosis de contenido al texto, sirviendo para poner de relieve algunos de los aspectos más críticos abordados por el montaje.

En su propuesta escénica y textual, Escudé reescribe la historia de seis mujeres, personajes históricos o literarios, tradicionalmente consideradas culpables por una razón u otra. La dramaturga juega con diversos referentes culturales de la civilización occidental que constituyen el punto de partida de su texto. Reinterpretando imagen institucionalizada de cada una de estas mujeres, Beth Escudé ofrece una historia distinta de la oficial. Durante el espectáculo, son las propias “culpables”, interpretadas todas ellas por una sola actriz, las que toman la palabra para narrar su historia, una historia insólita que se superpone a la imagen fragmentaria, invisibilizada o instrumentalizada que el imaginario occidental nos ha legado. En palabras de Laura Borrás, que ha estudiado este texto en diversas ocasiones, Beth Escudé nos ofrece en su *Cabaret* “un choque frontal de visiones opuestas: la que nos remite a lo conocido, a nuestra herencia cultural, contrapuesto a la palabra de estas nuevas mujeres (nuevas porque son nuevos sus alegatos y porque nueva es la voz que se les concede) y los nuevos horizontes interpretativos que ellas nos proponen”⁵. Pero antes de cuestionar estos nuevos horizontes interpretativos, veamos quiénes son las seis mujeres cuya historia reescribe Escudé.

Como no podía ser menos, la figura central del espectáculo, hilo conductor del mismo y presentadora de los números que componen el cabaret es Eva, la Eva bíblica, culpable por excelencia, en la tradición judeocristiana, de todos los males que han aquejado al hombre desde su expulsión del Paraíso. La culpa de Eva resulta especialmente significativa debido a su carácter ejemplarizante: la religión cristiana la ha utilizado secularmente como contraejemplo para instruir a la mujer

en los beneficios de la obediencia, y relegarla a la posición de perpetua inferioridad en que la coloca su papel de responsable de la culpa original. No es extraño pues que la dramaturga, en su voluntad de rehabilitación, la erija como guía y maestra de ceremonias en nuestro recorrido por esta galería de mujeres estigmatizadas. El primero de los personajes que Eva nos presenta es Helena de Troya, “la bella Helena”. Cuando se descorre la cortina, comprendemos la ironía contenida en este calificativo, porque Helena se nos presenta como una mujer enana y barbuda, consciente de su fealdad. Dirigiéndose de manera directa al público, la esposa de Menelao nos explica su verdadera historia: la fama de su hermosura no es más que un equívoco, alimentado por razones políticas, ya que la belleza de Helena es utilizada como pretexto para desatar una guerra que producirá a sus iniciadores cuantiosos beneficios. Así, al clásico mito de belleza destructora, Beth Escudé contrapone una Helena instrumentalizada por la sociedad que la rodea, mito mediático, peón involuntario en un juego de intereses entre potencias económicas.

La siguiente invitada del *Cabaret* es Hroswitha de Gandersheim, religiosa sajona del siglo X, que ha pasado a la historia como la primera dramaturga occidental. Sabido es que en la Edad Media constituían un caso excepcional las mujeres que se dedicaban al ejercicio intelectual, considerado dominio exclusivo del género masculino. Cuando la mujer hacía uso de sus capacidades intelectuales debía mostrarse inexperta y humilde, haciendo notar su inhabilidad y la superioridad del género masculino. Beth Escudé nos presenta a una Hroswita ingeniosa y sagaz, que sabe acogerse con astucia al único recurso permitido a la mujer medieval para desarrollarse intelectualmente: servirse del nombre de Dios como pretexto para su arte. “No aceptar el don que Dios me dio / es un desprecio. / Gracias Señor, dejándote emplear / puedo escribir, ser mujer y no pecar”⁶. Hroswitha aparece pues caracterizada como una mujer ingeniosa que sabe utilizar en su favor las normas imperantes en la cultura de su época.

Dejando a Hroswitha, nuestra Eva-Ovidio nos guía hacia un nuevo personaje en el infierno de las mujeres culpables: Grazida de Montaillou, ingenua adolescente cátara del siglo XIII acusada por la inquisición de herejía, concubinato con un miembro del clero y lujuria, entre otros delitos. Resulta estremecedor ver cómo la misma jerarquía religiosa que ha explotado a la ingenua Grazida para satisfacer la concupiscencia de sus miembros es también quien la condena por los mismos actos que previamente la había obligado a realizar. El recurso a la ventriloquia, mediante el que Grazida aparece como una muñeca manejada por la mano del ventrílocuo inquisidor, es de una enorme elocuencia. Bajo la amenaza y el maltrato, la ingenua muchacha, que no había hecho sino seguir confiadamente las directrices que se le imponían, asumirá, aun sin comprenderlo, que ha cometido terribles pecados, e incorporará a su personalidad la culpa, una culpa que en realidad pertenece a la propia sociedad.

La siguiente invitada de nuestro cabaret es la condesa húngara Erzsebeth Bathory, conocida como la “condesa sangrienta”. Bathory, personaje histórico del siglo XVI, fue condenada por el asesinato de seiscientos cincuenta doncellas, con el fin de bañarse en su sangre y obtener así la eterna juventud. La conducta amoral de este personaje, al margen de todas las normas, ha dado lugar a numerosas leyendas en las que se amalgaman conceptos tan dispares como el sadismo, el vampirismo y el lesbianismo, llegando a ser enarbolada como estandarte por distintos colectivos estigmatizados por la sociedad, casi como “una moderna prefiguración de la diversidad y libertad sexual”⁷. En la recreación de Beth Escudé, el personaje de la condesa Bathory aparece absolutamente desprovisto de remordimientos: “No me arrepiento, no es mía la culpa / es de mis raros deseos que no me dan tregua”⁸. La lectura de Escudé se centra sobre la desviación sexual; el vestuario y atributos de la condesa –látigo y cuero negro– remiten a la estética sado, mientras que su faceta de homicida queda minimizada al representarse de manera estilizada mediante un clásico número de ilusionismo en el que el mago –la condesa– atraviesa a una ayudante con espadas trucadas.

Para terminar su recorrido, Eva-Escudé nos trae de vuelta al siglo XX, presentándonos a una “culpable” de nuestra época: la documentalista y fotógrafa alemana Leni Riefenstahl. Acusada y juzgada por su presunto pasado nazi, fue absuelta por la justicia, aunque la polémica y el recelo por parte de la sociedad no la abandonaron nunca. Quizá, más que su ideología, fue su actitud la que le granjeó la enemistad perpetua de la opinión pública: mujer hermosa e inteligente, y lo que es más grave, orgullosa de su belleza y de su inteligencia, “reunía demasiados requisitos desafiantes como para no suscitar odios sociales de la más diversa naturaleza”⁹. Beth Escudé nos la presenta mediante un número de escapismo en el que Leni, atada con cinco cadenas que representan a la sospecha que la persiguió durante toda su vida, se libera de sus ataduras, en un alegato en favor de la mujer libre y dueña de su vida. El mensaje de la dramaturga es claro: aunque Leni se sabe por encima de las estrechas normas impuestas por la sociedad, sabe también que la hipocresía de esta misma sociedad no la dejará transgredirlas sin haber pagado el tributo del arrepentimiento, aunque sea un arrepentimiento simulado: “Leni, maldita seas, ¿te costaba tanto haber fingido que les entendías, que les admirabas, que les acatabas?”¹⁰

El espectáculo se cierra con el personaje de Eva, que nos explica el objetivo último de este cabaret: la rehabilitación de todas las “culpables” que a lo largo de la historia lo han sido por imposición de la sociedad, comenzando por la propia Eva. ¿Y cómo lograr esta redención? Eva misma nos lo dice:

El tiempo da respuestas. Y vuestros tiempos me las han dado a mí [...]. Unos tiempos que han prestigiado un concepto tan desprestigiado históricamente como yo: la transgresión. [...] Un día dejé de lado los criterios de ese compañero acomodaticio que me habían impuesto y me burlé de las normas [...]. De la madre de todos los hombres

–aquello tan genérico, insípido y demodé– pasé, después de la nueva autovaloración, a ser la madre de la transgresión.¹¹

Así, tanto en el caso de Eva como en el de las demás mujeres que aparecen en el cabaret, los actos que anteriormente fueron motivo de reprobación se ven revalorizados a la luz de la transgresión. Escudé no es la primera ni la única en revalorizar la transgresión de Eva. Véase por ejemplo Vías Mahou, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*:

[...] el acto de Eva, al comer del fruto prohibido, no es una simple desobediencia, sino que se trata de una verdadera revolución. Eva fue la primera en no aceptar una autoridad que en todo momento dictaba cómo habían de ser las cosas. La suya es en cierto modo la parábola de la emancipación, que naturalmente trae consigo ciertos sinsabores.¹²

Hasta aquí la descripción del espectáculo y de los planteamientos propuestos en el mismo; si nos hemos detenido en ellos es porque su conocimiento resulta imprescindible para proponer una lectura más profunda. Según podemos deducir del propio espectáculo, y tal como afirma también Borrás Castanyer, la finalidad del mismo es “recuperar relatos originales, para dar voz y convertir en sujeto a las verdaderas protagonistas, a las vilipendiadas, las que han sido hasta el momento objeto de manipulación histórica”¹³. En apariencia, no hay nada que objetar a esta afirmación. Pero reflexionemos un momento sobre la idea de manipulación histórica de los personajes. Ciertamente, éstos y muchos otros personajes femeninos –y masculinos– han sido objeto de manipulación a lo largo de la historia. Sin embargo, no es menor la manipulación que realiza en este caso la propia Escudé.

Me gustaría recurrir a un ejemplo extraído de la mitología clásica para justificar esta afirmación: el mito de la ninfa Lara, también llamada Tácita Muta, relatado en los *Fastos* de Ovidio. A grandes rasgos, la historia de Lara es la siguiente: el todopoderoso Júpiter había decidido poseer a la ninfa Yuturna, quien procuraba huir de él por todos los medios. Cansado, el dios reunió a todas las ninfas y les pidió que colaboraran con él para lograr tender una emboscada a la esquiva Yuturna y poder así gozar de sus amores. Pero en lugar de obedecer, la ninfa Lara advirtió a Yuturna de los planes del dios, desbaratándolos, y además reveló la infidelidad de Júpiter a su esposa Juno. Cuando Júpiter lo supo, encolerizado, mandó arrancar la lengua a Lara, condenándola al silencio para siempre y desterrándola a los infiernos, donde se convirtió en la ninfa de las aguas del mundo de los muertos con el nombre de Tácita Muta¹⁴.

En su análisis de *Cabaret diabólico*, Laura Borrás establece un nexo entre Tácita Muta –considerada como símbolo de la mujer silenciada por el poder androcentrista– y la Eva del *Cabaret*, como si mediante la voz de Eva la dramaturga quisiera devolver la palabra a la ninfa silenciada. Borrás no es la única en

utilizar a TÁCITA Muta como símbolo de la mujer oprimida. Bajo la insignia de la ninfa encontramos también, por ejemplo, a un grupo de investigación de la Universidad de Barcelona especializado en estudios sobre mujeres en la Antigüedad. En su página web justifican del siguiente modo la adopción del nombre de TÁCITA Muta: “Lara transgredió el orden establecido al hacer uso del derecho *masculino* a la palabra y por esta razón fue castigada. Nosotras, como grupo, queremos proporcionar voz a TÁCITA al crear un espacio donde expresarnos”¹⁵. Subrayo intencionadamente en la cita la palabra *masculino*. ¿Por qué masculino? Ciertamente que las mujeres han estado secularmente silenciadas, pero Lara no fue castigada por hacer uso de un derecho que como mujer no le correspondía, sino por arruinar los planes del omnipotente Júpiter. ¿Acaso hay motivos para suponer que si la misma insubordinación la hubiera cometido un equivalente masculino de la ninfa –un sátiro, un fauno, un sileno– hubiera sido menos duramente castigado? Conociendo las mitológicas cóleras del dios, parece poco probable.

Si acudimos a las fuentes originales de las que proceden las referencias a TÁCITA Muta, es decir, a los *Fastos* de Ovidio, podremos comprobar que la lectura del personaje propuesta por la crítica feminista manipula sin ningún rubor el texto original: los rasgos positivos e incluso heroicos que hacen de Lara un estandarte de la mujer injustamente acallada –solidaridad entre mujeres, valor para desafiar al poder establecido, iniciativa propia– no aparecen por ninguna parte en el texto de Ovidio. Por el contrario, el personaje que aparece en los *Fastos* es caracterizado de forma negativa, como una corveidile incapaz de guardar un secreto (señala que su apodo es Lala, “la charlatana”) y como una mujer deslenguada (“Almón le había dicho muchas veces: ‘Hija, contén la lengua’, pero ella no la contenía”¹⁶). Asimismo, al revelar los planes de Júpiter a su esposa, “compadeciéndose de las casadas”¹⁷, Ovidio nos la presenta como un personaje dispuesto a sembrar intencionadamente la discordia, un personaje, pues, bien distinto de la figura heroica que la interpretación feminista nos había sugerido.

Esta digresión mitológica, en apariencia no demasiado pertinente muestra de manera ejemplar cómo el discurso feminista, al igual que ha hecho tradicionalmente el discurso androcéntrico, no ha vacilado en pervertir el texto original para ponerlo al servicio de sus principios. Notemos, pues, que la “manipulación histórica” de los personajes, por supuesto androcentrista, a la que aludía Borrás, se corresponde en *Cabaret diabólico* con otra manipulación realizada por Escudé, esta vez desde la óptica feminista. Evidentemente, referida a personajes literarios o mitológicos, la palabra manipulación debe usarse con prudencia: en literatura, tanto el que escribe como el que lee se prestan voluntariamente a una cierta “manipulación” que forma parte de la convención literaria; sin contar además que diez siglos de distancia entre emisor y receptor pueden dar lugar a una considerable divergencia de interpretaciones. A este respecto, ¿es lícito pensar que roswita de Gandersheim empleaba deliberadamente los tópicos de la retórica

clásica como herramienta para justificar su derecho a la escritura? El tópico de la gracia divina que permite hablar cuerdamente a un sujeto de “flaco entendimiento” como la mujer, o el de escribir por obediencia al mandato divino, que encontramos por ejemplo en santa Teresa de Ávila, fueron argumentos largamente utilizados por las autoras medievales y renacentistas, no sólo para justificar su derecho a la escritura sino también para defender el valor de sus obras¹⁸. Ahora bien, ¿podemos afirmar que esta autojustificación es una estratagema conscientemente urdida para “infiltrar” su obra en un mundo literario exclusivamente masculino? Tal actitud, verosímil en una mujer del siglo XX, me parece difícilmente concebible en una mujer de la Edad Media como Hroswitha. Los cánones sociales y culturales de su época, y su condición de religiosa que la exhortaba a la modestia, justifican, a mi parecer, el hecho de pensar que la humildad presente en estas autojustificaciones pudiera ser hasta cierto punto sincera. Cuando atribuimos a personajes que vivieron en el siglo X sentimientos o ideas propios del siglo XX, debemos, al menos, ser conscientes de nuestro juego.

Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones, me gustaría retomar en este punto el interrogante planteado al comienzo de mi exposición: la voz de las dramaturgas actuales ¿es verdaderamente una voz propia? ¿Han logrado, en general, subvertir las normas del canon heredado? Aparentemente, eso es lo que la autora de *Cabaret diabólico* ha pretendido al reinventar la historia de estas seis mujeres. Sin embargo, en mi opinión, la verdadera transgresión de este texto no estriba en reescritura de las historias subvirtiendo el modelo tradicionalmente aceptado. Más allá de esta lectura evidente, existe, a mi modo de ver, una transgresión más profunda que radica en el medio utilizado por la autora para llevar a cabo su reescritura: el humor. Dicho de otro modo: lo interesante de este montaje no es que la dramaturga decida contarnos la “verdadera” historia de estas mujeres (porque ¿cuál fue su verdadera historia? ¿Hay una historia verdadera?) sino que decida conscientemente pervertir la historia a su manera, al igual que lo ha hecho la visión androcéntrica durante siglos, y además nos proponga una mirada humorística sobre ello.

Es sabido que el humor, en boca femenina, es transgresor. Tradicionalmente, la sociedad ha considerado que humor y mujer no son términos compatibles. En el imaginario occidental, el estereotipo de mujer, lo que se considera como “femenino”, incluye cualidades como belleza o dulzura, pero nunca sentido del humor. Entre los géneros literarios tradicionalmente clasificados como “femeninos”, se encuentran en general los que tienen que ver con el romance o la literatura infantil –facetas de amante y madre– pero nunca los géneros relacionados con el humor. Además, es un prejuicio bastante extendido el que considera que las mujeres no tienen el sentido del humor necesario para escribir comedias, historietas humorísticas o cualquier otro género relacionado con la risa. Según explica Aída Díaz Bild en su obra *Humor y literatura*, “esta apreciación suele basarse generalmente en la constatación de que las mujeres no se ríen de los

chistes e historias que cuentan los hombres. Lo que suele omitirse es que en la mayoría de estos casos la mujer es el blanco de las bromas, y evidentemente, no puede disfrutar viendo cómo la ridiculizan”¹⁹. Hasta hace poco, los estudios sobre comedia se centraban exclusivamente en obras escritas por hombres, dando a entender que el humor es universal y que todos nos reímos de las mismas cosas. La crítica feminista se ha enfrentado a esta lectura, recordándonos que el humor no es universal: lo que nos hace gracia está marcado por factores tan determinantes como la clase social, la etnia y, por supuesto, el género.

Díaz Bild menciona además un dato curioso, aportado por la dibujante norteamericana Betty Sword: en la actualidad los dibujantes de historietas humorísticas siguen siendo mayoritariamente hombres. ¿Por qué, si en los ámbitos universitario y profesional la presencia de la mujer se ha hecho significativa, en el mundo de la historieta la participación femenina sigue siendo minoritaria? La conclusión a la que llega Sword no es que las mujeres carezcan de sentido del humor –aunque muchas personas hayan justificado esta teoría– sino que en un mundo dominado por los hombres, son ellos los que dictan las normas del humor, en las que a menudo la mujer aparece presentada bajo clichés reductores y ridiculizadores: la conductora torpe, la secretaria tonta de pechos generosos, la institutriz solterona y seca, etc. Estos clichés sobre las mujeres creados por humoristas masculinos han sido aceptados como verdaderos por la sociedad, lo que a menudo obliga a las mujeres a reírse de chistes que las denigran, so pena de ser acusadas de no tener sentido del humor²⁰. Afortunadamente esta situación está cambiando y, aunque siguen siendo minoritarias, en los últimos años han desarrollado su obra numerosas dibujantes humoristas. Podemos citar a Maitena en Argentina con sus *Mujeres alteradas*, a Adriana Mosquera, “Nani” en Colombia, creadora del personaje de Magola, la también argentina Ana von Rebeur, las francesas Claire Bretécher y Renée Bouschet, la italiana Ana Donadelli, la mexicana Andrea Rodríguez, la iraní Sepideh Anjomrooz, la estadounidense Ann Telnaes o las españolas Lola Sánchez y Marisa Babiano²¹.

Ante este panorama cabría preguntarse: ¿por qué nuestra sociedad tiene tanto interés en representar a las mujeres como carentes de ingenio y sentido del humor? Existen varias teorías antropológicas sobre este punto. Sin pretender profundizar demasiado en un campo que no es el nuestro, apuntaremos aquí una hipótesis citada por Díaz Bild en *Humor y literatura*, que toma como base la teoría del discurso de Michael Mulkay. Mulkay distingue entre discurso serio y discurso humorístico, siendo el discurso serio el que utilizamos como herramienta de comunicación en la vida cotidiana, un discurso que intenta no caer en inconsistencias, contradicciones o ambigüedades. El discurso humorístico, por el contrario, tiene múltiples interpretaciones, por lo que subvierte la realidad en la que se mueve el discurso serio. El hecho de que tradicionalmente se haya negado el humor a las mujeres tiene que ver precisamente con el carácter subversivo del humor y la impunidad de quien lo practica. Según la psicóloga Mary Crawford²²,

el humor permite tocar temas que son tabú en el discurso serio, al mismo tiempo que protege al hablante de las consecuencias que en otras circunstancias tendría el hecho de haber roto un tabú. Esta capacidad del humor para burlar lo prohibido y decir lo que no debe ser dicho podría ser muy bien aprovechada por todos los colectivos subordinados. “El humor permite a las mujeres negarse a tomar en serio lo que para la sociedad lo es y rechazar las lecciones que el hombre quiere enseñarle”²³. Así pues, el humor estaría negado a la mujer precisamente a causa de su potencial subversivo.

El humor nunca es neutro, sino que lleva consigo un determinado posicionamiento ante la realidad. “Tras la risa hay siempre un entramado de implícitos, de negociaciones, de pactos y desencuentros que nos obligan siempre a una posición estratégica determinada, una posición que nos fuerza a ocupar un lugar”²⁴. Evidentemente no todo humor es subversivo. Como señala Bernárdez Rodal, la risa también puede ser conformista y servir a los prejuicios dominantes en la sociedad ejerciendo una función moral: “La risa en los teatros y en la literatura, durante varios siglos, ha supuesto una auténtica sanción social señalando lo permitido y lo prohibido, lo deseable y lo despreciable [...] la risa ha tenido una función político-social, e incluso en muchos casos, claramente represiva, señalando a los individuos que merecían ser aislados del grupo”²⁵. Así ocurre, por ejemplo, en las obras de Molière, donde las mujeres que comenzaban a luchar por el derecho a la cultura eran cruelmente satirizadas. Lo mismo sucede en las obras de Quevedo, como *La culta latiniparla*, *Catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas o hembrilatinas*, o en las de Lope de Vega, en la que podemos encontrar los famosos versos:

Quién le mete a una mujer
con Petrarca y Garcilaso
siendo su Virgilio y Taso
hilar, labrar y coser [...]
Casadla y veréisla estar
ocupada y divertida
en el parir y el criar.²⁶

El teatro, como muchas otras artes, ha servido a un sistema que a la vez lo legitimaba. Para Bernárdez Rodal, la risa subversiva, la risa como arma en contra de determinados poderes, tiene que ver con lo grotesco, con una subversión de las jerarquías y los valores establecidos, semejante a la que se daba en Carnaval durante la Edad Media. El humor crea un lenguaje donde se mezclan códigos diferentes, haciendo posible una “promiscuidad semiótica”²⁷ de la que nace la risa, una risa que subvierte los discursos monolíticos del poder. Este tipo de humor ha sido utilizado por el feminismo moderno, de modo que artistas y teóricas de los últimos años, como por ejemplo Judith Butler, han reivindicado la parodia, el humor y la ironía como algunas de las armas más contundentes de la

causa feminista: “si la identidad es en realidad un proceso performativo de representación continua, es posible subvertir de manera paródica los roles de género producidos en el hacer social”²⁸. Dicho de otro modo: si los roles de género son imágenes del hombre o de la mujer establecidos por la sociedad, hacer añicos estas imágenes mediante el humor es una manera de cuestionar la validez de dichos modelos. No debemos olvidar, cuando hablamos de la puesta en cuestión de los modelos establecidos, que no se trata de una lucha exclusiva del género femenino, sino de una batalla que ganamos todos. Como señala la antropóloga Margaret Mead, “toda sociedad que obliga a las mujeres a seguir un modelo de personalidad especial, definido como femenino, violenta también la individualidad de muchos hombres”²⁹.

Por supuesto, no todo humor construido por mujeres es transgresor. Al contrario, numerosos espectáculos de humor recientes, enfocados hacia un público femenino, reproducen el discurso tradicional y refuerzan los tópicos de género. Cito a continuación un texto de Margarita Reiz, que me parece significativo por aludir a un determinado tipo de humor que se está produciendo actualmente en nuestros escenarios:

[...] la proliferación actual de espectáculos de humor que toman como protagonistas a las mujeres, con temas relacionados con aspectos puramente femeninos que, en general, son tratados desde una mirada muy nuestra. Espectáculos creados y trabajados casi en su totalidad por mujeres, y que además están dirigidos a un público potencialmente femenino que con su demanda ha abierto un nuevo y creciente mercado: el de la mujer como espectadora autónoma. Nos estamos refiriendo a montajes como *Hombres*, *Criaturas*, *Estado Hormonal*, *Fruta madura*, *Diálogos de la vagina*, que por supuesto también hacen uso –entre otras cosas– de esta ya clásica ironía que nos caracteriza.³⁰

El análisis de todos los espectáculos mencionados en la cita requeriría un estudio pormenorizado que no es el objeto de este trabajo. Sin embargo, me gustaría aventurar una observación (dejando al margen lo restrictiva que resulta ya en sí misma esta idea de “producto” dirigido a un público exclusivamente femenino): muchos de estos montajes retoman los argumentos de la clásica “batalla de sexos” sin ningún posicionamiento verdaderamente transgresor. El texto de Beth Escudé también cede en ocasiones a esta dinámica, como ocurre en el fragmento que citamos a continuación, parte del discurso en el que Eva se justifica por haber mordido la manzana:

Me comí una manzana. Y parece ser que no se podía. Porque de hecho no era una manzana. Sí, era roja, de formas redondeadas, con el rabito y una hojita coronándola. Una manzana. Pero mira por donde, la puta manzana había que interpretarla. Y las mujeres pecamos de literales. [...] Y luego nos llamáis complicadas ¡no te jode! Pero sí nuestro verdadero pecado, aquello que nos ha marcado por los siglos de los siglos, ha sido el ser excesivamente concretas y racionales. ¿No queremos que se seque el

champú? Lo tapamos. ¿Deseamos la paz? No alentamos la guerra. Huimos de paradojas y eufemismos: ¿Guerras preventivas? ¿Globalización solidaria? [...] ¿Organizaciones No Gubernamentales del Gobierno? Tanta interpretación a mí, personalmente me mata. Sinceramente, una manzana es una manzana.³¹

¿No nos suena este discurso? ¿No ha sido largamente utilizado por los hombres para denunciar la famosa y generalmente admitida complejidad de las mujeres? ¿Qué hay de verdaderamente transgresor, qué progreso efectivo supone el hecho de retomar el discurso del otro en los mismos términos y enviárselo de vuelta? Este humor, efectivamente, es el viejo humor de siempre.

Recapitemos antes de terminar, para intentar extraer algunas conclusiones de las reflexiones precedentes. Comenzábamos estas páginas preguntándonos si las dramaturgas habían conseguido expresar una voz propia, subversora del canon patriarcal heredado. Para intentar responder tomábamos como ejemplo el espectáculo de una dramaturga catalana, Beth Escudé, que reescribe la historia de seis personajes femeninos, reivindicando la transgresión, encarnada por la figura de Eva. Según la crítica que ha estudiado este montaje, la reescritura de la historia oficial de estas mujeres otorga a este texto una voz propia, particular del género femenino. En nuestra opinión, sin embargo, no es el hecho de volver a contar la historia, apartándose de la versión oficial, lo que confiere a este texto una voz propia. La manipulación de los personajes para adaptarlos a unos determinados valores ha sido secularmente utilizada por el discurso androcéntrico, recurso al que también se ha acogido con frecuencia el discurso feminista, como nos muestra el ejemplo de *Tácita Muta*. En mi opinión, lo que confiere una voz singular al texto de Beth Escudé no es la reescritura de la historia, sino el empleo del humor, tradicionalmente negado a la mujer por su potencial subversivo de los códigos establecidos. Sin embargo, no siempre la alianza de humor y mujer produce como resultado un humor subversivo: existen espectáculos realizados por mujeres o que tienen a la mujer como protagonista –pensemos notablemente en *¡Hombres!*, de Sergi Belbel–, anclados en un humor en el que abundan los clichés reduccionistas y descalificadores aplicados al género opuesto, estrategia sexista largamente empleada por el discurso patriarcal dominante.

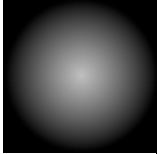
El empleo del humor transgresor no parece una estrategia frecuente entre las dramaturgas, ni siquiera en aquellas culturas que tienen una mayor tradición en el teatro escrito por mujeres, como la británica. En *Estrategias feministas en el teatro británico del siglo XX*, Hildegard Klein³² nos ofrece un amplio panorama de dramaturgas británicas, desde las escritoras de las primeras décadas del siglo XX hasta Caryl Churchill, Louise Page o Sarah Kane. Pues bien, aunque en algunas de estas escritoras el humor aparece de forma puntual, en ningún caso constituye la estrategia principal empleada por la dramaturga para subvertir el canon masculino.

Por qué el poder transgresor del humor, de ese humor que debilita el discurso dominante, no es más y mejor explotado por las dramaturgas, es una cuestión de difícil respuesta. En todo caso, el *Cabaret diabólico* de Beth Escudé es una interesante tentativa que, aun partiendo en ocasiones por la vía del humor más tradicional, mantiene la propuesta de ofrecer una visión desde el punto de vista de la mujer a través del humor. Sin duda, se trata de una vía plena de posibilidades, que merece ser explorada por las dramaturgas que buscan arrojar una mirada propia sobre la escena.

Notas

- 1 Diana Raznovich, “Manifiesto 2000 del humor femenino”, en Asun Bernárdez Rodal, *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 116.
- 2 Hélène Cixous, *La risa de la Medusa: ensayos sobre escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 55.
- 3 Beth Escudé i Gallés, “Cabaret diabólico”, en Lola Proaño Gómez y Alicia del Campo, *Travesías de paz y campos de batalla*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 2004, pp. 235-256.
- 4 Laura Borrás Castanyer, “Una reescritura de la culpa femenina: el *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé e Isabelle Bres”, en Lola Proaño Gómez y Alicia del Campo, *Travesías de paz y campos de batalla*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura de Cádiz, 2004, p. 80.
- 5 Laura Borrás Castanyer, *op. cit.*, p. 79.
- 6 Beth Escudé, *op. cit.*, pp. 241-242.
- 7 Laura Borrás Castanyer, *op. cit.*, p. 92.
- 8 Beth Escudé, *op. cit.*, p. 249.
- 9 *Ibid.*, p. 92.
- 10 Beth Escudé, *op.cit.*, p. 253.
- 11 *Ibid.*, p. 255.
- 12 Berta Vías Mahou, *La imagen de la mujer en la literatura occidental*, Madrid, Anaya, 2000, p. 17.
- 13 Laura Borrás Castanyer, *op.cit.*, p. 95.
- 14 Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 307.
- 15 <http://www.ub.es/prehist/tacita/inicio.html>.
- 16 Publio Ovidio Nasón, *Fastos*, Madrid, Gredos, 1988, II, pp. 601-602.
- 17 *Ibid.*, II, p. 606.

- 18 Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996, p. 42.
- 19 Aída Díaz Bild, *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 2000, p. 118.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Carmen Valero Garcés, “Humor, mujeres y culturas. Algo sobre cómo reírse con y de las mujeres”, en *Dossiers feministes*, nº 8, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 2005, pp. 153-184.
- 22 Aída Díaz Bild, *op. cit.*, p. 122.
- 23 *Ibid.*, p. 123.
- 24 Asun Bernárdez Rodal, “Castigat riendo mores, o de la función política de la risa”, en Asun Bernárdez Rodal, *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 17.
- 25 *Ibid.*, p. 20.
- 26 Félix Lope de Vega, *La dama boba*, Madrid, Castalia, 2001.
- 27 Asun Bernárdez Rodal, *op.cit.*, p. 19.
- 28 *Ibid.*, p. 24.
- 29 Margaret Mead, *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas*, Barcelona, Laia, 1981, p. 341.
- 30 Margarita Reiz, “La ironía también es mujer”, in Asun Bernárdez Rodal, *El humor y la risa*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 37.
- 31 Beth Escudé, *op. cit.*, pp. 242-243.
- 32 Hildegard Klein Hagen, *Estrategias feministas en el teatro británico del siglo XX*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.



(Re)presentación de la locura: caras y máscaras

Suzanne HARTWIG
Erfurt

La experiencia, el hecho de vivir, no es un problema para nosotros, nuestros problemas surgen con nuestras explicaciones de nuestras experiencias y las preguntas que imponen sobre nosotros y sobre los otros seres humanos con los que coexistimos.¹

Me doy cuenta de que el hombre del que se dice que está engañado, en su engaño puede estarme diciendo a mí la verdad, y no en un sentido equívoco o metafórico, sino recta y literalmente, y que la mente afectada del esquizofrénico puede dejar entrar una luz que no penetra en las mentes intactas de muchas personas cuerdas, cuyas mentes están cerradas.²

1. Acercamiento

Hablar de *la* locura significa hablar de una distinción social fundamental puesto que, en un nivel muy abstracto, el loco es una persona que no muestra el comportamiento adecuado en un contexto social preciso: lo que dice no viene al caso, lo que viste es indecente, sus movimientos son imprevisibles, etc. Este tipo de “descontextualización” (“locura”) se mide por lo que podemos llamar una expectativa cultural precisa. De allí se sigue que no existe un comportamiento loco *por esencia* sino que las señas que marcan la locura son un fenómeno genuinamente contextualizado y social. Sin embargo, equivocarse de contexto es algo que ocurre a todos los seres humanos; lo que distingue el loco del cuerdo es el hecho de que el último vuelve a una evaluación adecuada de comportamientos y contextos (muchas veces a través del sentimiento de vergüenza), mientras que el llamado loco se bloquea en su visión inconveniente y por lo cual sesgada de la situación.

Dos distinciones fundamentales asociadas a la *cordura* son la capacidad de distinguir entre el *pasado* y el *presente* –difícil para las personas que padecen de una *disociación*, es decir, una dislocación espacio-temporal– y entre el *interior* y el *exterior* –difícil para las personas que no son capaces de decidir si sus percepciones son reales o simples proyecciones, es decir, no saben a quién atribuir los distintos motivos, actos, intenciones y experiencias que perciben. Estas dos distinciones son un material teatral especialmente rico por su relación “natural”

con el *hic et nunc* teatral. Los saltos temporales en la acción y la indefinición de los espacios y tiempos (reales o mentales) en que ésta se desarrolla se dejan utilizar como señas de identidad de la pérdida de la cordura.

Además, el teatro ofrece la posibilidad de jugar con dos *contextos*: el contexto creado por la escena y el creado por el público. Desde la perspectiva de la representación de la locura en el escenario, los espectadores *representan* la norma social, es decir, el consenso y el consentimiento de la sociedad actual y presente. Visto que el texto teatral es una comunicación en un momento y un espacio históricos determinados, hay dos modos fundamentales de representar la locura: mostrar la división entre los cuerdos y los locos en el escenario –lo que equivale a duplicar la frontera *cordura / locura* en el escenario– o utilizar la división entre escena y público, es decir, enfrentar el público con un mundo escénico anómalo en bloque. Cuando todo lo que ocurre en el escenario pertenece a un mundo fuera de la norma, la frontera *cordura / locura* se ve fortalecida por la frontera ontológica entre escenario y público, pero al mismo tiempo, esta frontera no se representa *en* el escenario sino que se vuelve el “punto ciego” de la observación.

Si miramos la producción teatral en España de los últimos años del siglo XX y de los primeros del siglo XXI, constatamos que el segundo modo de representar la locura –el escenario como una jaula de locos– domina de lejos, y sólo en casos contados los cuerdos y los locos se enfrentan directamente en el escenario. Ahora bien: una de las revelaciones de las ciencias de los sistemas (los *Systemwissen - schaften*) es la máxima que donde se construyen fronteras, se construye al mismo tiempo una invitación a transgredirlas, cruzarlas o diluirlas, con lo cual surge la posibilidad de la “vuelta de lo excluido”. De hecho, muchos textos teatrales muestran no tanto la frontera entre *cordura y locura*, sino la fragilidad de esta frontera, de manera que el teatro cuenta con los tipos siguientes:

- 1) El escenario muestra a los cuerdos y a los locos con la posibilidad de distinguirlos.
- 2) El escenario muestra a los locos.
- 3) El escenario muestra a los cuerdos y a los locos, diluyendo la frontera.
- 4) El escenario muestra a los locos, reintroduciendo una frontera entre los locos y los que no lo son.

La presente contribución quisiera presentar el potencial de estos cuatro tipos a través de un análisis sumario de cuatro textos ejemplares para luego plantear el problema de la valoración de la locura en el teatro español contemporáneo.

2. Cuatro modos de representación de la locura

2.1. Los cuerdos y los locos

El primer texto, *Los restos de la noche* (Premio *María Teresa León* de 1995), de Yolanda Pallín (nacida en 1965), describe cómo una mujer indefensa, Laura, se pierde poco a poco en un mundo paralelo de fantasmas interiores porque no logra escapar a sus recuerdos. La protagonista lleva cinco años casada con Carlos,

un empresario exitoso que no tiene tiempo para ella aunque la quiere. Por la noche, Laura entra en contacto con un *Hombre* (con h mayúscula) que la insulta, que refuerza su latente sentimiento de culpabilidad y que destruye su autoconfianza³. En consecuencia, Laura se vuelve paranoica⁴. Las 15 escenas muestran cómo siente la atracción de dos mundos mutuamente excluyentes, representados por los dos hombres. De día, su marido Carlos encarna la vida cómoda de un burgués donde todo está “en su sitio” y que es el opuesto positivo y limpio del mundo oscuro de su esposa. De noche, el Hombre, la instancia negativa y el sobre-yo sádico de Laura, crea un mundo de culpabilidad. Hormigón explica: “El hombre que asedia a Laura es la plasmación de sus deseos ocultos, pero también la expresión de todos los hombres que han ejercido la autoridad, el padre, el cura, Dios...”⁵. De hecho, la lucha de Laura es sobre todo un intento de huir de su memoria⁶.

Al principio, Laura califica de pesadillas las escenas inquietantes de la noche (p. 57) y se rebela contra el Hombre contradiciéndole. De esta manera busca una integración de ambos lados de su vida (y de hecho, de su personalidad), pero su mundo se sustenta en sus signos ambiguos y evocadores. Poco a poco, la realidad se desliza:

LAURA. – Las noches se están haciendo jirones y cada vez más lejos. Sólo quedan los restos cuando me despierto. Tal vez la culpa sea de los restos, que de día no me dejan pensar. Pienso, pero distinto, cada vez más lejos, en alguna parte que está de este lado. Usted debe decirme qué hacer con las migajas de noche. Cómo devolverle al día lo que no tiene. Los lados están, están las paredes. Es el suelo y es el techo, resquebrajándose. No quisiera caerme por las rendijas. Si se hacen mayores. Más grandes cada noche.⁷

Al final, Laura huye de su casa. En un lugar que ya no parece real encuentra a una Mujer que fuma hierba y le explica: “No te ve nadie. Ni tu papá, ni tu mamá, ni tu marido” (p. 85).

El texto de Pallín muestra cómo Laura vive el horror de un mundo desdiferenciado forjándose un mundo privado dentro de sí misma. El espectador asiste a los momentos cruciales en los que la frontera entre día y noche se borra poco a poco hasta llegar a un momento crítico: los mundos se mezclan inextricablemente. Para utilizar la terminología de Laing⁸, Pallín muestra cómo Laura pierde el sitio que se da a sí misma en el mundo. Al final, el mundo de Laura ya no es compartido con nadie⁹.

La fragmentación del texto es sólo superficial; en el nivel de la historia contada no hay ruptura ni ambigüedad. La acción se desarrolla según la cronología de las etapas de la enfermedad (es decir, la llegada a la locura) de Laura. En todo momento, el espectador es capaz de distinguir entre el día y la noche, o sea entre el mundo interior y exterior –puesto que el Hombre y la Mujer se atribuyen fácilmente a la imaginación de Laura– aunque la protagonista pierde esta capacidad. Así pues, la lucha de ésta se observa desde el punto de vista de la cordura:

el viaje a través de los distintos niveles de realidad y de sueño sigue una construcción lógica y lineal. Para que se mantenga la frontera entre los cuerdos y los locos existe un personaje fiable en el escenario que es Carlos, el marido, que actúa en calidad de guardia del sano juicio por muy ciego que sea ante el peligro que corre su esposa.

2.2. *Los locos*

Por su texto *Rodeo* Lluïsa Cunillé recibió el prestigioso *Premio Calderón de la Barca* en 1991. El teatro de esta autora (nacida en 1961), discípula de José Sanchis Sinisterra, destaca por su carácter enigmático y hasta hermético¹⁰; los textos crean un mundo paralelo al mundo real al que se refieren en muchos detalles. La cantidad de medias frases y de alusiones borrosas a lo que no se dice *expressis verbis* hace que el escenario se parezca a un circo de sordomudos. Así, Cunillé presenta el prototipo de un texto “incompleto” y “agujereado”, es decir, lleno de huecos textuales que invitan al espectador a llenarlos con su propia imaginación. El hermetismo lingüístico sirve para el distanciamiento del espectador y se vuelve un poderoso instrumento de la *Verfremdung*. Sinisterra habla de una “poética de la sustracción”¹¹.

Rodeo no tiene una acción dramática en el sentido tradicional de la palabra, es decir, una historia que se podría resumir mediante las etapas *principio-desarrollo-final*. Al contrario, Cunillé presenta una situación básica que se mantiene casi idéntica durante el texto entero y que sólo ve unas pequeñas modificaciones. Los siete personajes –ELLA, HERMANO, CLIENTE, MUJER, OTRO CLIENTE, AMIGO Y PADRE– no tienen nombre propio como si la ausencia de una identidad particular anunciara ya la ausencia de un conflicto dramático. El (único) lugar de encuentro que condiciona la situación comunicacional básica es una oficina que al principio no ofrece ningún rasgo particular. Sólo al final del texto se revela el despacho principal de una empresa funeraria; hasta este momento, el espectador piensa que se trata de un lugar normal y corriente, anónimo e insignificante. La imprecisión del lugar condiciona la imprecisión de muchas conversaciones que se explican sólo retrospectivamente, cuando ya es posible re-interpretarlas dentro del marco del “negocio con la muerte”. La perspectiva bajo la cual el espectador mira la oficina en el escenario –representado por un escritorio, tres puertas y un guardarropa– cambia dos veces, por lo cual el texto es dividido en tres partes separadas por un corto instante en negro. El lugar representado es siempre el mismo, pero cada vez con una vuelta de 90 grados¹². Después de la segunda vuelta, el espectador ve una corona mortuoria en el escenario (p. 49) que poco a poco se revela un índice del verdadero carácter del lugar representado.

En las réplicas de los personajes domina el *non sequitur*: las frases se cortan sin terminar o antes que aparezca la información esperada; además, muchas réplicas no parecen referirse a lo que acaba de decir el interlocutor. Los diálogos

son a menudo tan elusivos que el espectador no entiende siquiera el tema general. Lo único que sí entiende es el hecho de que le faltan datos básicos sobre lugares, tiempos, acciones y temas de los que, por lo visto, disponen los personajes. Sin embargo, la información deficiente no se deja restituir a partir de lo que comunica el contexto¹³. Como la situación comunicacional se mantiene imprecisa, no se sabe a qué se refieren muchas de las réplicas. De hecho, una cantidad de frases no parece motivada, por lo cual carece de sentido¹⁴.

Otro obstáculo a una comunicación lógica es la ironía latente con la que operan los personajes; como las señales marcadoras de esta ironía son a menudo inciertas, es imposible decidir si los personajes hablan en serio o en broma. Muchas frases no son fiables porque no se sabe si deben entenderse en un segundo nivel¹⁵. Algunos diálogos se parecen a un juego en el que se borran las fronteras entre distintos niveles de entendimiento, como en el ejemplo siguiente:

AMIGO. – ¿Lo ves? (*Le da la vuelta y la besa.*) Ya no estás enfadada, ¿verdad? (*Se besan.*) No lo soportaría si me dejaras.

Ella se separa.

ELLA. – ¿Por qué lo estropeas todo?

AMIGO. – ¿Pero qué he hecho?

ELLA. – No es lo que has hecho sino lo que has dicho... “Que no lo soportarías...”

AMIGO. – Pero si es verdad...

Ella se dirige a la máquina de escribir y escribe al mismo tiempo que habla.

ELLA. – “No lo soportaría si me dejaras”. (*Saca el papel de la máquina.*) Anda... firmalo...

AMIGO. – ¿Qué?

ELLA. – Que lo firmes.

Pausa.

AMIGO. – Como quieras... (*Lo firma.*)

ELLA. – ¿No se te ocurre alguna “frase” más?

AMIGO. – ¿Por qué me tratas así?

ELLA. – A eso me refiero.

AMIGO. – No te entiendo.

ELLA. – Suma y sigue...

AMIGO. – ¿Es que ya no me quieres?

ELLA. – Vas mejorando...

AMIGO. – ¿Pero qué te pasa esta noche?

ELLA. – Todavía me suena.

AMIGO. – ¿Quieres que me vaya? (pp. 53, 54).

El juego de este diálogo consiste en un sutil deslizar entre distintos niveles lingüísticos inextricables: lenguaje y metalenguaje. Es difícil distinguir las frases simples y sinceras de las complejas e irónicas, de manera que la situación es incomprensible. Lo que distingue las conversaciones de la simple contingencia es el hecho de que los personajes siguen con la comunicación e intentan entenderse. Las modificaciones de la situación elemental (*Ella trabaja en la oficina familiar*)

son mínimas; sólo por unos pocos indicios implícitos se intuye que la acción transcurre en un día, por ejemplo:

– al final de la primera parte, el *Cliente* sale por una puerta por la que entra en la segunda parte (continuidad de una acción);

– varias veces, los personajes aluden al sombrero del *Otro cliente* (pp. 21; 22; 31; 54); al final, el *Otro cliente* se lo lleva (continuidad de un objeto);

– la firma que el *Cliente* le niega a *Ella* (pp. 31, 32), la va a hacer el *Otro cliente* al final (p. 55) y *Ella* le dice al *Otro cliente* que el hermano de éste (el *Cliente*) ha pasado por la oficina “esta tarde” (p. 55).

Como los elementos que aseguran la coherencia del texto parecen tan insignificantes, es muy probable que pasen inadvertidos por el espectador. En este caso, el texto adquiere el carácter de una serie de fragmentos inconexos¹⁶. La vaga coherencia temporal de las tres grandes partes del texto también es un reflejo de lo gratuito y aleatorio que parecen los encuentros de los personajes. Falta una causalidad fuerte y apreciable entre las acciones y los diálogos. Estos últimos están fuera de cualquier contexto preciso, como por ejemplo las impresiones de la vida cotidiana que *Ella* le da a la *Mujer*, comentando el periódico:

No dice nada interesante... los anuncios... algún anuncio ridículo, alguien que se ofrece para cuidar a ancianos por horas, así, sin especificar nada más, sin conocerlos. No entiendo casi nada más, bien, sí entiendo, pero no saco ninguna conclusión como en el anuncio de los ancianos. Sí, pasan cosas, nadie lo duda, ni yo, pero ya han pasado, si es que realmente han pasado de ese modo. En cambio lo de los ancianos tiene que pasar o está pasando en este instante. Hay una diferencia. También se anuncia una huelga de autobuses [...] (p. 40)¹⁷.

El único personaje que visiblemente asegura la continuidad del texto entero es *Ella*.

La falta de coherencia aparente y la ausencia de acciones y temas dramáticos dan la impresión de que el tiempo se haya suspendido. Puesto que muchas comunicaciones parecen meras repeticiones de lo ya dicho transformado en un ritual – *Ella* lee siempre la misma novela (p. 26) y se queja de que los clientes siempre dicen lo mismo (pp. 24, 42), la *Mujer* pasa cada día por la oficina, etc.¹⁸ –, *Rodeo* describe la detención de la vida de todos los personajes. El estancamiento del tiempo se nota también en el nivel de las enunciaciones: *Ella* anula varias veces lo que acaba de decir. Una frase es paradigmática para la construcción del texto entero: “Sí, pasan cosas, nadie lo duda, ni yo, pero ya han pasado, si es que realmente han pasado de ese modo” (p. 40).

El incidente más dramático no se ve en el escenario: un accidente de tráfico que describe *Ella* en la segunda parte del texto diciendo que hace ya mucho tiempo que ocurrió; sin embargo, al final, el *Padre* habla de un accidente que acaba de observar en la calle, y lo que dice es casi idéntico a las palabras que utilizó *Ella* para “su” accidente¹⁹. Esta coincidencia sugiere que, por su

semejanza, los dos accidentes no son verdaderos acontecimientos puesto que son repetibles. En este sentido, reflejan la estructura de la pieza entera: todos los sucesos se parecen tanto que hacen pensar en el eterno retorno de lo mismo. En este sentido, *Ella* dice sobre su reloj: “Todavía le doy cuerda cada noche, nunca se ha detenido... es casi una superstición, tengo la impresión de que si él se detuviera un día yo me detendría con él...” (p. 41) –es como si una existencia vacía tuviese que probar con un instrumento mecánico que el tiempo avanza todavía–.

En conclusión, se puede afirmar que las comunicaciones y las acciones de los personajes son tan repetitivas que se parecen a piedras de un calidoscopio, es decir, de unas variaciones sin modificaciones de los mismos elementos. Hormigón explica:

[Las obras de Cunillé] suelen partir de situaciones generadas por el azar, de encuentros y desencuentros de personajes casi anónimos capaces de proporcionar una complejidad narrativa desde la aparente sencillez más elemental. Suelen ser segmentos que concluyen con la innecesidad del acto, accidentes de una cotidianeidad que se sustenta en el vacío de una realidad irreal, fuera de su contexto, tal vez universal. Sus situaciones son acciones fallidas, contactos eventuales, actos inútiles repetidos con la monotonía de la cotidianeidad en la que todo es intercambiable.²⁰

Así, la vuelta que da el escenario es un símbolo de una acción que finge solamente un dinamismo del que carece en su profundidad.

El mundo que muestra Lluïsa Cunillé en *Rodeo* no tiene fisuras, es decir, es coherente en sí mismo. Sin embargo, rompe con las convenciones de una conversación normal y corriente de manera que ya no funciona *con el espectador*. Por eso, el mundo representado en el escenario parece autista. El texto no da ningún juicio sobre este mundo anormal sino que le deja esta tarea al espectador. Cunillé no borra la frontera misma entre la cordura y la llamada normalidad, simplemente no la muestra en el escenario donde crea una nueva realidad compartida, la de la locura.

2.3. *La pérdida de la frontera entre los cuerdos y los locos*

Raúl Hernández Garrido forma parte del grupo *Teatro del Astillero* que se formó en 1995 a partir de un taller del chileno Marco Antonio de la Parra²¹. El objetivo de la colaboración no es una creación colectiva sino un intercambio de ideas, de críticas y de inspiraciones. En 1997, Hernández Garrido recibe el Premio Lope de Vega por su texto teatral *Los engranajes* en el que crea un mundo fantasmagórico a partir de hechos reales; un teletipo que portaba una historia de canibalismo que llegaba desde Rusia fue el germen del texto²². Éste compone las circunstancias y la situación de un matrimonio que mató una noche a un amigo común y que luego se comió el cadáver. Incluye la historia truculenta de Nina, hija ilegítima de una mujer que confía su educación a unas monjas extremada-

mente severas. Apenas adolescente, Nina seduce al amante de la madre y se queda embarazada. Su madre la obliga a abortar como consecuencia de lo cual Nina queda estéril. Se casa con un hombre 28 años mayor que ella, se ve insatisfecha y empieza una relación amorosa con un compañero de su marido, la futura víctima del matrimonio.

Hernández Garrido no cuenta una historia lineal, sino que mezcla distintos niveles temporales, reales y perceptivos de manera que los espacios y los personajes se transforman y se confunden. Desde el principio, se nota la característica de la estructura que consiste en una superposición de varios contextos: Nina, el personaje principal, se casa con Miguel, pero la boda civil se transforma en un juicio y vuelve a convertirse en una ceremonia matrimonial:

(El escenario se abre dejando ver un despacho con una bandera española sobre la mesa y presidido por el retrato del Jefe del Estado. La FUNCIONARIA que lo ocupa espera con impaciencia a Nina y Miguel. Dos guardas empujan a la pareja hacia la mesa.)

FUNCIONARIA. – Por favor, dense prisa. No podemos perder tiempo.

(Miguel y Nina se acercan apresuradamente a la mesa.)

FUNCIONARIA. – Miguel Gutiérrez, se le acusa de homicidio en primer grado y delitos gravísimos contra la integridad personal. Nina Velilla, se le acusa de complicidad en el asesinato de Sergio Espinosa e incitación a la antropofagia. Miguel, ¿tomas a Nina Velilla como mujer?

NINA. – Sí, la tomo.²³

Después de estas palabras, el texto pasa a la niñez de Nina sin cualquier indicación para señalar un cambio de espacio y de tiempo. La superposición de tiempos, espacios e identidades de los personajes es una constante del texto entero²⁴. La mezcla de identidades hace pensar en un juego con distintos disfraces y se acerca así al carnaval²⁵, impresión que se intensifica en la segunda parte de la obra, cuando el tribunal tiene el aspecto de una corrida de toros: “El ENCUESTADOR, ante MIGUEL, un toro encadenado y recubierto de heridas sangrantes. Dos guardias tiran de sendas cuerdas, ambas atadas a su cuello” (p. 47). Aquí se mezclan dos modos de percepción, uno, realista, y otro, simbólico.

A veces, las réplicas de distintos contextos se mezclan como si fuesen un diálogo en el mismo nivel temporal y espacial, por ejemplo, cuando la conversación de Nina con su amante y la de Miguel con una prostituta se entrelazan y parecen contestar una a otra (pp. 20-21)²⁶. Además, hay escenas completamente fuera de la lógica de la historia y por lo tanto surreales, por ejemplo, cuando la monja “abre su sayo y obliga a NINA a mamar de su seno. NINA se resiste y la muerde. La MONJA grita y la abofetea” (p. 14). Dos escenas surreales concluyen el texto. En la penúltima, al final del juicio, la multitud (de la gente que asiste en la corte) rompe una barrera y se abalanza sobre Nina que distribuye la comida: carne del cadáver del hombre asesinado. Los guardianes arremeten contra la

masa, incluso disparan sus armas contra ella. La última escena no se deja situar cronológicamente. Nina está en la playa y habla con un (¿su?) niño (p. 56). Estas escenas pierden cualquier nexo lógico con el contexto y se parecen a meras alucinaciones sin que el texto marque explícitamente este cambio de modalidades.

Por incluir el *hic et nunc* de la escena, el teatro es muy apropiado para la representación de un cierto tipo de “anormalidad” humana, la *disociación patológica*, es decir, la incapacidad de una persona de situar sus percepciones en un sitio espacio-temporal adecuado, lo que equivale a una pérdida de las fronteras entre el *entonces* y el *ahora* tanto como aquella entre lo *exterior* y lo *interior*. Para el que sufre una disociación, el entonces se vuelve literalmente el ahora, y lo interior, la realidad exterior. Dos diferencias fundamentales para valorar debidamente un contexto social dejan de funcionar. El resultado es una completa inseguridad ontológica que el espacio teatral (espacio artístico por excelencia del engaño) es capaz de expresar con un juego de transformaciones espacio-temporales.

La mezcla de los distintos niveles de la historia confiere al texto un carácter surrealista. Es posible ordenar cronológicamente la mayoría de los fragmentos textuales, pero muchas veces no se sabe si los elementos de la historia forman parte de la realidad exterior o del mundo interior lleno de fantasmas de los personajes. La encuesta se enfrenta a una realidad inasible y escurridiza. De esta manera, *Los engranajes* neutraliza, suspende y hasta anula la frontera entre los cuerdos y los locos. Los dibujos de la alfombra de Nina parecen un símbolo de la historia entera: “[...] nunca logré seguir sus líneas sin perderme. Se entrecruzaban una y otra vez, y al final siempre acababan confundidome” (p. 13).

La estructura de *Los engranajes* se parece a la memoria humana asociativa, y más precisamente a los recuerdos involuntarios mezclados con los voluntarios. Las superposiciones con su carácter surrealista reflejan las imágenes de la memoria fuera de la comunicación, o sea un flujo de impresiones cuyas transformaciones no siguen las reglas de la lógica puesto que no son informaciones, sino experiencias.

La situación comunicacional básica del texto entero es la sesión del tribunal en una sala de audiencia; los “sanos” juzgan el crimen “insano” de Nina y Miguel. Así pues, los jueces, los testigos (la madre, la monja, la funcionaria) y el encuestador representan la cordura frente a la locura del canibalismo y por lo tanto figuran como garantes del orden “normal”. Literalmente forman parte del “sano juicio” de la sociedad entera. Sin embargo, los cuerdos cambian su aspecto a lo largo del texto. Ya al final del primer acto, le vienen dudas al encuestador sobre la justificación de la acusación. Plantea el problema de si “nosotros” (es decir, el tribunal y los espectadores) somos / son moralmente mejores que los acusados: “Quizá debiéramos plantearnos muchas cosas sobre nosotros mismos antes de atrevernos a decir una sola palabra sobre ellos” (p. 33). Cuando el encuestador pregunta a la monja: “¿Desde cuándo está tan segura de su vere-

dicto?”, la respuesta de ésta –“Desde el principio. Desde antes de empezar. Desde antes de que ocurriera todo. Mucho antes, hace muchos años” (p. 33)– muestra claramente la parcialidad y los prejuicios de ésta que ya no parece tan sana y equilibrada como para llamarse “cuerda”. Al final del segundo acto, el encuestador toma abiertamente el partido de los acusados cuando dice:

No se trata de un crimen cualquiera. Los rasgos típicos del asesino están excluidos de sus acciones. Intento demostrar que hay algo más, una razón secreta que no quiero escape a la atención del tribunal. Era la única puerta abierta que les quedaba. [...] No quiero justificar ninguna acción criminal. Sólo comprender una acción humana. No les defiendo. Sólo intento entender (pp. 53-54).

El veredicto de la funcionaria es aterrador; juzga al encuestador mismo con las palabras: “Se expresa como un demente.” Consecuentemente, al final, los guardias detienen al encuestador, y es el encuestador quien comulga con la acusada homicida en un acto casi místico, lleno de alusiones a la última cena y a la manzana del pecado:

NINA se pasea por el escenario con una bandeja llena de pastelillos de carne que reparte entre los presentes. Le ofrece uno al ENCUESTADOR, que asume y con el que comulga antes de que los GUARDIANES le saquen de la sala (p. 55)²⁷.

Como personaje fronterizo, el encuestador representa a la vez la cordura en su función de juez imparcial y la locura en su *unio mística* con los caníbales. La frontera que sólo superficialmente parece tan clara entre los normales y los anormales escinde su personalidad en dos partes, llamando así la atención sobre la pregunta fundamental del texto: ¿cuáles son las señas de identidad de la cordura?

2.4. Nuevas fronteras en un grupo aparentemente homogéneo

Los montajes de choque de la dramaturga y actriz Angélica Liddell (nacida en 1966 en Figueres)²⁸ provocan desde la incorrección y los ataques despiadados a los tabúes. Los personajes centrales son monstruos sociales que destacan por su crueldad, su perversión sexual y su falta de sentimientos humanos (excepto el miedo). Lo que más caracteriza el teatro liddelleano es el término *exceso*, que se refiere tanto a lo representado como a la representación. En *Perro muerto en tintorería* (inédito), por ejemplo, el espectador se enfrenta a un círculo restringido de espanto: una mujer que se automutiló en su niñez y que trabaja como prostituta; su hermano, constantemente acechado por el miedo, que mata cruelmente a un perro, y otro hombre que, de niño, mató al hermano de la mujer de la que está enamorado en la actualidad. Los últimos textos, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción* (2002), *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) e *Y como se pudrió... Blancanieves* (2004) traducen sobre todo el dolor de vivir en una sociedad perversa.

El sufrimiento humano es el tema principal que encuentra su genuina expresión en la profanación espiritual y corporal de la impunidad, representada en los seres humanos más débiles e inofensivos: los niños. Además, las obras de Liddell no diferencian entre memoria, imaginación, sueño o percepción en estado de vigilia. Si la estructura narrativa más bien tradicional comprende una trama lineal y un tema unificador, la realización escénica destaca por su carácter insólito y por la utilización de materiales contradictorios cuya combinación resulta a menudo incomprensible. El conjunto audiovisual no es el registro de una realidad exterior, sino la definición de una realidad interior.

En sus historias destaca la falta de una alternativa a la locura: todos los personajes (con excepción de los niños que mueren a temprana edad) son igualmente crueles, víctimas y verdugos a la vez. Liddell entrega las imágenes al público sin objetivos didácticos, celebrando el mal sin juzgarlo. La dicotomía *cuerdo* frente a *loco* se desmantela. El teatro liddelleano da la impresión de una visión hasta cósmica de la locura.

Sin embargo, hay que matizar esta impresión, puesto que Liddell introduce una nueva frontera en un mundo que parece desdiferenciado con respecto a la oposición *cordura / locura*. En *Once upon a time* (2002), por ejemplo, dos adolescentes con nombres de Natacha y Rebeca medio locas (con “vocación por la locura”, como dice el texto)²⁹ se citan a menudo en el muro del manicomio municipal. En una escena clave, se vislumbra la valoración de la locura en el teatro de Liddell: las dos niñas encuentran un libro de casos clínicos que describe a siete mujeres enfermas cuyo sufrimiento derivó en locura. Mientras el espectador escucha las historias de las locas transmitidas por altavoz, ve a Natacha sentada en el fondo del escenario cuya cabeza se ve disfrazada por Rebeca con siete máscaras conforme se escuchan las historias. Así, las niñas calcan los síntomas de las locas en su propio cuerpo. El muro que separa a las locas Rebeca y Natacha de las locas del manicomio reintroduce una frontera en el *mundus inversus*: existen locos con caras y locos con máscaras. El mundo aparentemente homogéneo de la locura abre el paso a nuevas diferenciaciones. Así, Liddell cuestiona la frontera misma con la que se separan los cuerdos y los locos.

3. El espectador

En los textos de Pallín y de Cunillé, el espectador está excluido de lo que ocurre en el escenario. Es el juez de los personajes, pero nunca los personajes lo apelan. En los textos de Hernández Garrido y de Liddell, en cambio, el espectador es un elemento constitutivo del espectáculo. Al final del primer acto de *Los engranajes*, la escena se congela (la funcionaria dice: “Debemos interrumpir aquí la sesión”, p. 32) y el escenario se abre al mundo del espectador:

El ENTREACTO lo ocupa la locución de una serie de noticias tomadas de la actualidad, sacadas de las páginas de sucesos. Noticias que el PERIODISTA comenta con

desparpajo de bufón, muchas veces interpelando al público. Los actores deambulan por el escenario, cambiando la escenografía y el decorado, arreglándose el maquillaje, el pelo, la ropa. Preparándose para la segunda parte de la obra (p. 34).

Al final de *Hysterica Passio*, el personaje Hipólito se dirige directamente al espectador para exhortarlo: “Acercaos, acercaos, / correctísimos de la tierra, / acercaos a tocar a los monstruos”³⁰. Llamen la atención sobre el hecho de que la normalidad necesita la locura como telón de fondo, de manera que la cordura *crea* literalmente la locura³¹.

En consecuencia, en *Los restos de la noche y Rodeo*, el punto de vista que se atribuye al espectador es voyeurístico; ve a los locos y / o a los cuerdos, puesto que el loco no existe independientemente de su exhibición y de la asistencia de un público. Puesto que la identidad del loco deriva de su visibilidad ante la mirada de un espectador cuerdo, éste ya no es inocente. En cambio, *Los engranajes e Hysterica Passio* cuestionan la frontera entre los cuerdos y los locos porque investigan la experiencia de esta frontera por los personajes. Así, Liddell y Hernández Garrido son los que más aprovechan del teatro como lugar ficticio capaz de jugar con el doble sentido de las palabras y con la posibilidad de manipular los niveles temporales, espaciales y modales de la percepción. El espectador, al percibir la frontera, se ve a sí mismo como el punto ciego de la percepción, por lo cual dispone de la posibilidad de cuestionar su propio código.

4. Conclusión

El loco interpreta al mundo con arreglo a su lógica, la cual es coherente de un modo peculiar. Lo que llama la atención en los textos analizados es la *valoración* que se hace de la locura: básicamente se expresa bajo el aspecto del sufrimiento. Los cuatro textos no tratan a los locos como a personas que disponen de un acceso privilegiado a la imaginación o como un soporte de una sabiduría profunda dentro de una sociedad podrida. Para ellos, la locura se parece a una enfermedad. Sin embargo, no es la única manera de considerarla. Como señala Foucault, en las *farces y soties* a finales de la Edad Media, el personaje del loco (*le fou, le niais, le sot*) juega un papel importante: “[...] il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité – jouant ici le rôle complémentaire et inverse de celui qui est joué par la folie dans les contes et les satires”³². Foucault describe al loco como a un representante de “la différence de l’Autre dans l’extériorité des autres”³³.

Ninguno de los textos describe la locura como algo positivo o como una *metanoia* en el sentido de Laing, es decir, como un viaje hacia adentro³⁴, como “una especie de sucesión muerte-renacimiento, de la que, si se lleva a cabo con éxito, la persona regresa al mundo sintiéndose recién nacida, refrescada y reintegrada a un nivel más alto de funcionamiento que antes”³⁵. Laing considera la locura una posibilidad de purgar el cuerpo y el alma (individuales y sociales),

lo que es justo el contrario de una enfermedad³⁶. Las siguientes palabras de Schatzman van en el mismo sentido:

Las sociedades humanas en diversas épocas y lugares han tenido fe en un método de “psicoterapia” que el hombre occidental ha olvidado y reprimido: el regreso al Caos. El hombre “arcaico” y “primitivo”, para curarse, va más allá de la experiencia de su pasado personal, más allá de la de sus antepasados, más allá de la historia, de la prehistoria, más allá del tiempo de este mundo para entrar en un tiempo mítico y eterno que precede a todos los orígenes. Se desintegra o es desintegrado, como persona que existe en el tiempo histórico y “egóico”, y sufre el caos psíquico al que “él” experimenta como contemporáneo del Ser amorfo cuyo interior fue quebrantado por la cosmogonía. Su renacimiento a la existencia repite la creación del Cosmos a partir del Caos.³⁷

El teatro español no explora estas direcciones. La estética que más cerca está de esta “cura purgativa” es la de Hernández Garrido y de Liddell, es decir, una estética que reintroduce lo excluido en el texto. En este caso, el espectáculo le arrebató al espectador cualquier posición evasiva; si el espectador confirma para sí mismo: soy cuerdo, la escena le contesta: yo tampoco.

Notas

- 1 Humberto R. Maturana, “La ciencia y la vida cotidiana: la ontología de las explicaciones científicas”, in Paul Watzlawick / Peter Krieg (ed.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, 4ª ed., Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 157-194, aquí p. 190.
- 2 R[onald] D. Laing, *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1964 [*The Divided Self (A study of sanity and madness)*, London, 1960], p. 23.
- 3 El Hombre le dice, por ejemplo: “[...] no tengo ninguna fe en sus posibilidades, presentes o futuras” (Yolanda Pallín, “Los restos de la noche”, in *Baby boom en el paraíso de Ana Istarí/ Los restos de la noche de Yolanda Pallín*, Madrid, ADE, pp. 49-98, aquí p. 55). La reacción de Laura es un esfuerzo cada vez más grande por ser “buena”: “Sólo yo sé que quería ser buena. / Todavía lo intento, todas las noches” (pp. 70, 71). Véase también Juan Antonio Hormigón (ed.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*, Vol. III, *Siglo XX (1975-2000)*, Trabajo de investigación dirigido por Juan Antonio Hormigón, Madrid, ADE, p. 665.
- 4 Véanse por ejemplo los fragmentos siguientes: “Sabes que están espiando cada paso que das, cada reacción, cada uno de tus pestaños. Estás sola, maldita sea, sola. Los ojos de tus padres espiando tus continuas renunciaciones. La mirada de piedad en sus ojos, amonestando cada suspiro. Cada deseo. Cada nuevo deseo” (Yolanda Pallín, *op. cit.*, p. 59); “Te están mirando. Todos estamos mirando, esperando [...]” (pp. 77 y s.).
- 5 Hormigón, *op. cit.*, p. 665.

- 6 En la quinta escena le dice a Carlos: “Vámonos de vacaciones, cariño. Nos iremos muy lejos, donde no podamos acordarnos del tiempo pasado, ni de las calles llenas de coches, ni de mis padres, ni de los tuyos” (*ibid.*, p. 62).
- 7 Pallín, *op. cit.*, pp. 76-77.
- 8 R[onald] D. Laing, *El yo y los otros*, México, Fondo de cultura económica, 1974 [*Self and Others*, London, 1961], p. 128.
- 9 Véase Hormigón: “El drama juega con los dos mundos de Laura, el real y ‘los restos de la noche’ [...]. El lector-espectador se ve lanzado de uno a otro sin solución de continuidad. La aparición de la mujer (el otro yo de Laura) y la huida a la playa tiene tanto de fuga real como de entrada en la locura. La autora, sin embargo, se cuida mucho de ofrecer la solución a las preguntas del espectador”, *op. cit.*, p. 665.
- 10 Para la trayectoria de Cunillé véanse John P. Gabriele / Candyce Leonard, *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996, pp. 18-19, y Hormigón, *op. cit.*, p. 269. Sobre el carácter enigmático de su teatro véase María-José Ragué-Arias, *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 211-213 y Carles Battle i Jordà, “La nueva dramaturgia catalana: de la perplejidad a la diversidad”, in *Estreno XXIV*, 2, 1998, pp. 39-49, aquí p. 41. Sanchis Sinisterra comenta el texto *Rodeo* en su libro *La escena sin límites* (José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límite*, in Manuel Aznar Soler ed.), *Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 138-143).
- 11 *Ibidem.*
- 12 Las didascalias indican: “*Oscuridad. Ella se encuentra sentada de perfil en su escritorio. La puerta que antes se encontraba en el fondo ahora se halla en el lado izquierdo, y la que estaba en el lado derecho en el fondo, como si en la habitación se hubiera operado un giro de noventa grados a la izquierda*” (Lluïsa Cunillé, *Rodeo* (Premio Calderón de la Barca 1991), Madrid, CNNTE, 1992, p. 34; “*En la habitación se ha operado otro giro de noventa grados hacia la izquierda [...]*” (p. 49).
- 13 Por ejemplo, el espectador no sabe cuál es la profesión de la *Mujer* a pesar de que los personajes aluden muchas veces a ésta; tampoco se sabe por qué la *Mujer* quiere hablar con el *Padre* y por qué éste la huye. La *Mujer* explica que había venido “a proponerle a su padre un negocio, creo que todos saldríamos ganando” (p. 36), pero no precisa de qué se trata. Se caracteriza a sí misma con las palabras enigmáticas: “Alguien que no viene a lo de siempre, que dice otras cosas, que no pasa de largo” (p. 39).
- 14 En un diálogo, por ejemplo, no se entiende por qué el espejo que descubre el hermano por azar en la mesa de su hermana es la fuente de una investigación escrupulosa y por qué un espejo es un indicio para una enfermedad: “HERMANO. – ¿Por qué tienes un espejo aquí? En el cuarto de baño hay uno bien grande, no te hace falta éste. (*De pronto se pone la mano en la boca, la mira a ella, deja el espejo en la mesa y se marcha a la habitación de la derecha. Ruido de agua. Segundos después aparece de nuevo secándose las manos con una toalla.*), ELLA. – Estás enfermo. (*Guarda el espejo.*), HERMANO. – Tú, tú sí que estás enferma si vas por ahí usando ese espejo... (*Tira la toalla en el interior de la habitación derecha.*), ELLA. – Para que lo sepas, es el espejo que había antes en el baño, HERMANO. – Tú tampoco puedes más, reconócelo de una vez.” (p. 29). Aquí, un objeto cotidiano se vuelve un símbolo desconocido por

el espectador. De una manera parecida, el carácter enigmático de muchos diálogos no se resuelve ni retrospectivamente al final.

- 15 En un momento, por ejemplo, *Ella* califica el comportamiento de la *Mujer* de “comedia” (p. 38) pero no explica por qué (ni la *Mujer* se lo pregunta).
- 16 Por ejemplo, Hormigón habla de “un fragmento de realidad [...] [s]in linealidad en la fábula” (*op. cit.*, p. 270).
- 17 Pasa de los anuncios a la huelga, de la huelga a los cobradores del autobús, de ellos a los cigarrillos, al médico, a la vida en la ciudad, a su reloj, a las llamadas telefónicas, al frío, a la cafetera y, finalmente, a la curiosidad de la gente (pp. 40-44).
- 18 Véase por ejemplo el plan del hermano de buscarse un nuevo trabajo. Ya los nombres indican una pérdida de identidad. Además, el *Cliente* y *Otro cliente* se parecen mucho físicamente (p. 31). En un momento dado, *Ella* le dice a la *Mujer*: “Usted se presenta aquí cada tarde y hace esta comedia espantosa. Usted tiene que dejar en paz a mi padre porque él no quiere verla” (p. 38). Véanse también las palabras con las que la *Mujer* se despide: “Volveré mañana” (p. 44).
- 19 *Ella* dice: “El otro día [...] atropellaron a una mujer... sí, todos salieron, pero como vieron que la mujer se levantaba por su pie fueron dispersándose sin preguntarle siquiera si necesitaba ... ayuda... [...] y era evidente que necesitaba asistencia, podía haber sufrido lesiones internas que a simple vista...” (p. 43). El *Padre* cuenta: “PADRE. – Ha sido una mujer... me parece que no le ha pasado nada. [...] Sí, lo he visto de lejos. / ELLA. – ¿No te has acercado? / PADRE. – No, ya ha salido gente... / ELLA. – Puede haber sido grave. / PADRE. – No lo creo, se ha levantado ella misma” (p. 57).
- 20 Hormigón, *op. cit.*, p. 269.
- 21 Cuatro participantes, José Ramón Fernández, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga, se reúnen en 1995 con el autor y director Guillermo Heras con el objetivo de crear y difundir un teatro español contemporáneo innovador. Hernández explica: “El grupo se formó a partir de los que quedamos en el Taller después de un año y medio de trabajo, y nos pareció muy interesante continuar reuniéndonos para confrontar nuestras obras, someternos a la crítica de los demás, intercambiar ideas...” (Ángela Monleón, “Raúl Hernández. De la ESCRITURA, la HISTORIA y sus PERSONAJES”, in *Primer Acto* 260, 1995, pp. 54-56, aquí p. 55). En su página web (www.geocities.com/teatroastillero/historia.htm), los autores dicen que el Teatro del Astillero “se encarga de difundir la nueva dramaturgia española, así como de propagar muestras de las más innovadoras formas de escribir del teatro del mundo, mostrando especial interés por las actuales vanguardias hispanoamericanas”.
- 22 Desde 1988, Hernández Garrido trabaja en los Servicios Informativos y de Programas de TVE. Es realizador de televisión.
- 23 Raúl Hernández Garrido, *Los engranajes*, Madrid, Teatro del Astillero, 2003, p. 11. La boda civil no parece una; los novios no están vestidos con trajes adecuados (p. 9) y nada parece indicar que se trata del día más feliz de una pareja. Como en el aeropuerto, se anuncia, por megafonía, una lista interminable de parejas de apellidos y números de salas, que culmina en la frase: “Último aviso, Miguel Gutiérrez y Nina Velilla, sala 109” (p. 10).

- 24 Una vez, por ejemplo, se superponen dos edades distintas de la protagonista, infancia y edad adulta; la didascalía indica: “Una monja comienza a cortar el pelo a NINA. Los mechones, gruesos e informes, caen al suelo al ritmo del recitado. Un foco de luz dura ilumina a NINA. Ella se siente herida por esa luz que quema. El ENCUESTADOR se sienta frente a ella y le pregunta: “Fue entonces cuando decidieron trocear el cadáver” (p. 12). La voz monótona del encuestador se confunde luego con el recitado del rosario (p. 14). Véase también: “La SOMBRA se convierte en la MONJA” (p. 25).
- 25 Véase la didascalía: “El ENCUESTADOR se viste con una toga de juez y se cubre la cabeza con un peluquín empolvado” (p. 17). En otro momento se habla del encuestador disfrazado de jefe de policía (p. 26). Más tarde, la madre incorpora el papel de una mendiga (p. 40).
- 26 Véase también p. 16. En el segundo acto, Hernández Garrido mezcla un diálogo entre Nina y una compañera de colegio y entre Miguel y su compañero de trabajo; parece un tetrálogo surreal.
- 27 Nina le dice también a su madre las siguientes palabras con connotaciones bíblicas: “Come, madre. Ésta es la comida que he cocinado para ti” (p. 55).
- 28 Liddell cuenta ya con una trayectoria de más de 15 años en los teatros alternativos de Madrid. Es licenciada en Psicología y Arte Dramático, participó en varios talleres teatrales y tiene más de veinte textos escritos. En 1992 crea su propia compañía, *Atrabilis*, junto a Gumersindo Puche con quien sigue trabajando en la actualidad. En el 2003 obtuvo el “I Premio Casa de América-Festival de Escena Contemporánea de Dramaturgia Innovadora” por su obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y Extinción*. Sobre la estética de Liddell véanse también los artículos Susanne Hartwig: “La mirada del Otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo García)”, in *ALEC* 28.2, 2003, pp. 35/305-60/330; Susanne Hartwig, “¿Alteridad monstruosa? – La estética de Angélica Liddell”, in Susanne Hartwig / Klaus Pörtl (ed.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt a.M., Valentia 2003, pp. 61-71; Susanne Hartwig, “Ante los monstruos. La ‘estética de feria’ en el teatro contemporáneo” (Actas del seminario internacional “Teoría y práctica del teatro”, Madrid, UNED, 2005).
- 29 Angélica Liddell, “Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno”, in *Acotaciones* 12, 2004, pp. 101-132, aquí p. 112. Se rebelan contra la sociedad a través de actos crueles y gratuitos.
- 30 Angélica Liddell, *Hysterica Passio*, in *Acotaciones* 12, 2004, pp. 133-170, aquí pp. 168-169.
- 31 Véase Foucault: “La folie est une double façon d’être en face de la raison; elle est à la fois de l’autre côté, et sous son regard. De l’autre côté: la folie est différence immédiate, négativité pure, ce qui se dénonce comme non-être, dans une évidence irrécusable; elle est une absence totale de raison, qu’on perçoit aussitôt comme telle, sur fond des structures du raisonnable” (Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique*. Thèse principale pour le doctorat ès lettres présentée à la faculté des lettres et des sciences humaines de l’université de Paris, Paris, Plon, 1961, p. 223). Se trata de la *lógica del suplemento*, en el sentido de Derrida: “Luego, la lógica del suplemento puede diseñarse con la forma de una causalidad circular que

unifica dos términos a pesar de que uno pretende ser jerárquicamente superior al otro [...]” (Jean-Pierre Dupuy / Francisco Varela, “Circularidades creativas: para la comprensión de los orígenes”, in Paul Watzlawick/Peter Krieg (ed.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, 4ª ed., Barcelona, Gedisa [*Das Auge des Beobachters. Beiträge zum Konstruktivismus*, München 1991], 2000, p. 232-257, aquí p. 234). La relación establece automáticamente una jerarquía en la cual uno de los términos es peor, equivocado, deductivo, secundario.

32 Foucault, *op. cit.*, p. 17.

33 *Ibid.*, pp. 222-223.

34 Véase la cita entera: “La sucesión *metanoica* se presta a la metáfora de un viaje, hacia adentro y hacia atrás, hasta llegar a un punto decisivo en el que el viajero regresa a través de una acelerada *neogénesis*, hacia adelante una vez más, y hacia afuera, al mundo, sin pérdida del ser” (Ronald D. Laing, “Entrevista con el Dr. Ronald D. Laing”, in Ronald D. Laing/Morton Schatzman, *Esquizofrenia y presión social*, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 9-27, aquí p. 38). El sentido literal de la palabra *metanoia* es “cambio de opinión” (véase p. 38).

35 *Ibid.*, p. 39.

36 Véase la opinión de Laing: “En otras sociedades se ha concedido la más profunda veneración a las personas que se adentraron y regresaron del viaje metanoico. Nosotros lo consideramos una enfermedad” (*ibid.*, p. 44); “[...] es muy posible que lo que llamamos psicosis sea a veces un proceso natural de curación [...]” (Ronald D. Laing, *El yo y los otros*, p. 71).

37 Morton Schatzmann, “Locura y moral”, in Ronald D. Laing/Morton Schatzman, *Esquizofrenia y presión social*, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 49-80, aquí p. 66.



De rostros y espejos en Paloma Pedrero*

José Luis CASTRO GONZÁLEZ
Universidad de Barcelona

Ponte delante del espejo y pintate un colorete de payaso, ¡ya estás cerca!
Paloma Pedrero

1. El espejo y la identidad reflejada

Podemos afirmar que el teatro español contemporáneo es el teatro de la identidad del individuo. En él se reflexiona sobre la redistribución de los roles impuestos en un juego social. En la era de la transición política, de la posmodernidad e incluso de la globalización, predomina la imagen fragmentada de un sujeto en crisis, manifestada muchas veces en forma de locura. Los acontecimientos políticos y sociales han formado un amplio caudal en el que los dramaturgos aprovechan la trama para nutrir sus creaciones teatrales. De un lado, acuden a mitos históricos y literarios, y del otro, se aproximan a la cotidianidad. En este último grupo, la mujer lucha ante el hombre y, en diversas ocasiones, incluso debe transgredir el rol impuesto para rivalizar con el trabajo de su marido. Cada uno por su lado, quiere mantener protegido su espacio interior ante posibles amenazas que pueda recibir de un enemigo externo¹. Los silencios son muestras de la falta de comunicación entre los habitantes de la ciudad; no nos acercamos al otro, porque no sabemos cómo congeniar con él ni de qué forma abordarlo, o tememos que nos devuelva nuestra imagen deformada o que nos ocupe nuestro espacio en el gran teatro del mundo...

Pues bien, el espejo ayuda a poner ante nuestros ojos al otro yo, aquel al que miramos, interrogamos, acusamos o reconstruimos en un encuentro íntimo. En definitiva, al que tenemos domesticado y el que muchas veces nos concede el consuelo para sobrellevar una existencia anodina —en la psicología actual se prefiere hablar de *diálogo* antes que de *mirada y espejo*—. Asimismo, el espejo es enemigo del tiempo: ¿qué ocurriría si nos levantásemos un día por la mañana y descubriésemos un cuerpo envejecido? En esa distancia dual que media entre los dos sujetos (el real y la imagen) hay un proceso de virtualidad y, en consecuencia, también una distancia de recreación. La imagen que se ve se interpreta como la ficción que está al otro lado de la superficie material y a la cual podemos

manipular gracias a la mirada. Es la lucha entre el “ser”, el “parecer” y el “querer ser”. Además, el espejo, desde un punto de vista simbólico, ya desde la Antigüedad, se considera con un sentido ambivalente: reproduce las imágenes, pero también las contiene y absorbe².

El propósito del siguiente estudio será analizar la presencia de los espejos en la dramaturgia de Paloma Pedrero, centrándonos principalmente en *La llamada de Lauren* y *El color de agosto*³. Para ello, tendremos en cuenta otras creaciones teatrales que le conceden una capital importancia a la imagen y al rito (*Las criadas* y *El balcón* de Jean Genet) o que indagan en la percepción del hombre como una víctima de las convenciones sociales (*La más fuerte* de Strindberg, *La voz humana* de Jean Cocteau, *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre, entre otras). Todas ellas son referentes obligados dentro del teatro contemporáneo más conocido, leídas y representadas en España durante la década de 1970 y con las que, de una forma directa o indirecta, la producción de Paloma Pedrero guarda alguna semejanza.

2. El espejo desde Sartre y Genet al teatro español actual. De nuestra imagen al contacto con el otro

Es indiscutible que, dentro de un mundo en crisis, tal objeto sea un instrumento fundamental, no sólo para la escritura de las obras dramáticas sino también para su realización escénica. Autores y directores invitan a realizar un viaje en espiral o bien a ofrecer una percepción distorsionada de la realidad.

Estelle, en *A puerta cerrada* (*Huis clos*, 1944) de Jean-Paul Sartre, solicita al camarero que le dé un espejo, como consuelo en el infierno caluroso en que se encuentra. Inés, al intentar ofrecerle el suyo, descubre que se lo han quitado, supuestamente, en los tribunales⁴. Sartre obliga a las dos mujeres y a Garcin a apreciar las miserias de sus compañeros, sin que puedan acudir a su propia imagen reflejada⁵. Estelle e Inés serían las dos caras de un Jano bifronte: la primera es víctima de su cuerpo, mientras que la segunda confía en la fortaleza de su espíritu, aunque necesita del sufrimiento de los demás. Las reflexiones sobre la caducidad del individuo social se realizan a propósito de lo que se puede inferir a partir de lo que se observa en la superficie de un espejo. Escuchemos las palabras que Inés le dice a Estelle: “¿Y si el espejuelo se pusiera a mentir? O si yo cerrara los ojos, si me negara a mirarte, ¿qué harías de toda esa belleza?”⁶. Por tanto, en el diálogo con los otros, encontramos la confirmación de cualidades relativas.

La construcción de *Las criadas* (*Les bonnes*, 1947), de Jean Genet, se sustenta en el ritual de un deseo jamás alcanzado, donde la futilidad refleja a la futilidad⁷. Clara, disfrazada de la señora, se mira al espejo con gusto, considerando que el peligro le da una aureola especial. Sólo rehúye de su propia imagen cuando descubre el cuerpo de criada, visto como un mal olor. Los vestidos de la señora les resultan a Clara y a Solange absolutamente imprescindibles y, en conse-

cuencia, el armario para ellas es sagrado. También lo será la imagen que el espejo les ofrezca de sí mismas. Sin embargo, los objetos que ellas usaban, mientras la señora dormía, acabarán por delatarlas, entre ellos, los coloretes mal borrados de sus mejillas.

En *El balcón* (*Le balcon*, 1956), de Jean Genet, los clientes del burdel necesitan el espejo para crear a tres personajes del cuerpo social: el Obispo, el Juez y el General⁸. Cada uno de los que allí acuden aprovecha para exponer sus temores más íntimos. Es así, que el autor considera esta creación como “glorificación de la imagen y del reflejo”, indaga en los límites de la realidad y de la ilusión. Genet coloca en escena varios tipos de espejos, de modo que asistimos a un juego en el que supuestamente se obtienen unas máscaras relativas, en tanto que hay otros seres y realidades que justifican la presencia del Juez, el Militar y el Obispo.

Ya en el teatro español actual, el espejo también aparece con diferentes valores simbólicos. Detengámonos en algunos ejemplos. Faustino Briones, en *Tú estás loco, Briones* (1978) de Fermín Cabal, afirmaba tener miedo de su propia imagen y le preguntaba a Sor Angustias del Pesebre si no le asustaba mirarse en el espejo. En *Tú estás loco, Briones*, la aparición de Sosias también supone un conflicto de identidad de enorme violencia, donde este loco debe eliminar una identidad precedente. La imagen de Sosias aparece “*en el cristal del espejo del armario*”⁹.

Mi padre, en *El álbum familiar* (1982), de José Luis Alonso de Santos, al abandonar la casa, desea llevar consigo el espejo, para que se puedan reconocer en su lugar de destino¹⁰, motivo que Alonso de Santos retoma en *Bajarse al moro*. Mauro en *Trampa para pájaros* (1991), también del mismo autor, apunta con su pistola a su propia imagen reflejada en el espejo, para eliminar su otro yo, aquel que la democracia ha mutilado.

Liliana Costa Staksrud señala que la mujer debe “re-leer” y “re-ver” con ojos nuevos el relato ya desfasado de los roles sexuales y sociales¹¹. Sólo a partir de aquí, conseguirá adquirir un “rostro propio para reflejar”. Ana Diosdado, en 1979, escribe un texto emblemático, *La imagen en el espejo*. En él reflexiona sobre el marginado en el contacto con el otro, encuentro que se produce en el ambiente asfixiante de una celda, donde inevitablemente los personajes acaban por identificarse¹² y rompen el mal hábito del individualismo.

En el *Local de Bernardeta A* (1994), de Lourdes Ortiz, el salón está lleno de espejos rotos, “los cuales, más que reflejar lo que ven, deforman lo que reflejan (como la reescritura “biselada”). El guiño a Valle es indudable: los héroes, los mitos, los tipos clásicos entronizados rebajan su estatus y categoría, ante el espasmo tragicómico que produce este reflejo quebrado”¹³. Es un ejemplo de la lucha que las mujeres han de realizar para eliminar la esclavitud y alcanzar un centro afectivo¹⁴.

3. El teatro de Paloma Pedrero

Tres son los motivos fundamentales sobre los que versa su producción dramática original: el amor, la ceguera y cómo alcanzar el triunfo y el fracaso¹⁵. La ceguera la asocia la autora con la imagen en el espejo en su obra inédita *Los ojos de la noche*, la última de las *Noches de amor efímero*: “MUJER. - Debe ser estupendo no verse en el espejo. HOMBRE. - No creas. Hay otros espejos que no son de cristal. La gente te devuelve la imagen con las palabras”¹⁶. Paloma Pedrero necesita acudir al metateatro, como forma de conocimiento y de confesión, para que los personajes actúen conforme a su propia verdad y para que se aíslen del disfraz que lucen por la imposición de una mascarada social.

Su escritura dramática se apoya en la síntesis y en la inversión¹⁷. Hay un afán de interiorización y ascesis; en ella, el rito alcanza una dimensión semiótica relevante, dado que se produce el reencuentro del individuo con fuerzas que se manifiestan a través de la ceremonia, característica compartida por el teatro español más reciente¹⁸. El cuerpo, en la creación de nuestra autora, se presenta como material artístico de incuestionable valor, de modo que hay una trabazón perfecta entre la acción, la palabra y la imagen¹⁹.

En el teatro de Paloma Pedrero se intensifica el aspecto performativo y la reteatralización, donde la escenografía destaca siempre por su sencillez; es el suyo un teatro poético, social, antropológico, que presenta en numerosas ocasiones técnicas del psicodrama. Sus personajes se enfrentan a su propia identidad, en un contexto y situación excepcionales, donde han sido apartados de su cotidianidad y, en él, gracias a la presencia de un observador externo –llamémoslo por el momento *personaje cero*– logra darse cuenta del aprisionamiento en que vive o, por el contrario, consigue transgredir con las normas que han regido su vida hasta este momento. La meta del teatro de Paloma Pedrero consiste en expresar los sentimientos más instintivos de unos seres “psíquica y socialmente marginales”²⁰. Detengámonos, por ahora, en tres de sus obras, *Invierno de luna alegre*, *La noche dividida* y *Locas de amar*, pues en todas ellas encontramos algún espejo que le permita a sus personajes indagar sobre su identidad.

En *Invierno de luna alegre* (1989), la noche del cinco de enero, Olegario se mira al espejo, se peina, ante la inminente llegada de Reyes, una chica joven que le ha hecho resurgir el sentimiento amoroso: “*Se coloca enfrente del espejo y se observa. Se peina con raya al lado izquierdo, después al derecho, luego hacia atrás... Cada vez que se mira, se sorprende*”²¹. La imagen del protagonista, como podemos comprobar en esta acotación, le resulta extraña, pues no está acostumbrado a ella. Esta le recupera como galán conquistador, le rejuvenece en un contexto en que su vida no obedece las normas de una sociedad castrante. Esto es, el espejo elimina las secuelas del tiempo sobre su rostro. Él, como ocurrirá con la figura de Juan, en *Una estrella*, es un personaje apartado que necesita mantener viva una esperanza. Su consuelo es el teatrillo ambulante que él ha creado en la calle, espacio en el que representa gestas de un torero en una plaza de toros imaginaria. Junto al magnetófono que le ofrece los aplausos del público, se le une

ahora la imagen del espejo: un señor con pelo teñido también le ayudará a que, al menos, Reyes se enamore de él.

En *La noche dividida* (1990), una de las *Noches de amor efímero*, Sabina, actriz de doblaje, ensaya su personaje ante el espejo. Este le proporciona los matices del rostro, pero también es el fondo necesario para que pueda crear en él la historia de un guión filmico. Ocupa un lugar destacado en el texto: “*Apoyado contra la pared un espejo. Mes de septiembre. Anochecer*”²². Sabina, gracias al estado etílico en que se encuentra, consigue enfrentarse a su propio yo, desde el instante en que se libera de ese personaje del que depende, y descubre su verdad esencial. Ella, como Ana, en *Besos de lobo*, ha esperado demasiado tiempo por un amor que no regresa. Se aferra al teléfono, arma de doble filo, en tanto que recibe el anuncio de una inminente llegada; intenta escuchar la voz de la esperanza, pero sólo recibe las impresiones de un castigo cruel. El guiño es evidente con *La voz humana* de Jean Cocteau²³: tras el teléfono, se ocultan esas quimeras que se presentan como imágenes imprecisas, a medio camino entre la realidad y el sueño. Parece que Paloma Pedrero concluye la obra con un final abierto, ¿quién es realmente Jean-Luc y en qué terreno se sitúa, en el del sueño o en el de la realidad?

Eulalia de la Bellavista, la protagonista de *Locas de amar*; tras veinte años de matrimonio, consigue hacer frente a una situación de sometimiento. Pero la separación definitiva de Paco, su marido, no es razón suficiente para iniciar otra relación con el apuesto Carlos. Su locura radica precisamente en no seguir la norma habitual para estos casos: decide emprender otra vida en solitario, sin la presencia del hombre. En la escena cuarta, descubre ante el espejo que puede ser bella; acepta su propio cuerpo sin enfrentarse a él y ante la imagen que observa, “*se contempla entre complacida y asombrada*”²⁴. Su propia imagen le hace fuerte y le hace sentirse superior a su propio marido. Luego, su decisión más relevante vendrá desde el instante en que se dirija a Dios para agradecerle que le haya brindado esta oportunidad de autoafirmarse ante su esposo. Pero, curiosamente, tal reflexión se produce ante el espejo y a partir de aquí surge el deseo de abandonar el hogar:

En su dormitorio Eulalia reflexiona ante el espejo.

EULALIA. - Volver... Quiere volver a mí. ¿Qué habrá pasado? ¿Qué me dirá? ¿Cómo estará? ¡Gracias, Dios mío! ¡Gracias por dejarme vivir este momento! Ahora, cuando ya no lo esperaba. Cuando había renunciado. Ahora me lo vas a poner enfrente, agachado, humillado, miope y grueso. Mientras que yo, joven, delgada y deseada le miro, le observo. ¡Me vengo! Hoy va a pagar cada una de mis lágrimas, una por una, despacito, dulcemente... Mis lágrimas van a ser flechas, dardos, balas, esta noche. ¡Gracias, Dios mío! Sabes que nunca dejé de creer en ti (pp. 77-78).

Como podemos comprobar en el fragmento elegido, su imagen aparece dignificada: ahora ya no se considera la mujer que espera, sino que se atreve a

enfrentarse a su otro yo, el de la esposa loca y perturbada, para luchar por sus propios ideales. La destrucción de un hogar convencional y al uso supone el nacimiento de un espacio de libertad.

4. La llamada de Lauren (1985): del silencio a la condena

En esta obra, sus protagonistas, Rosa y Pedro, echan la vista atrás (el tercer aniversario de su boda en Canarias) y otra hacia un futuro incierto (el que se iniciará para Rosa). Desde un punto de vista plástico, los dos personajes se desdobl原因 en cuatro, gracias a la presencia del espejo: los reflejos arropan las almas de las dos personas reales, con sus frustraciones y temores. La crisis de identidad del marido acaba por generarle otra a la mujer, quizá más dolorosa esta última que la primera. Como supo ver con brío Wilfried Floeck²⁵, aun colocando la autora a los protagonistas masculinos en el centro de la obra, recogen una perspectiva femenina inconformista.

M^a Jesús Orozco ha señalado que el espejo en esta obra simboliza la dolorosa búsqueda de la identidad²⁶. Las miradas que en él se proyectan consisten en un proceso de perfeccionamiento paulatino. El marco general es el de una transformación cruel que, no obstante, resulta placentera para el marido; en palabras de Wilfried Floeck, “es una escena de horror”²⁷. La trama se inicia con una escena silenciosa, en la que vemos a un Pedro solitario, que tiene el propósito de convertirse en Lauren Bacall. La habitación está casi ritualizada, donde él ha encontrado un recinto para su libertad interior. Pero el disfraz le interesa a nuestro personaje en tanto que es una metamorfosis de su fisonomía, acción que se debe realizar desde lo más íntimo. Entre el disfraz y su cuerpo hay un diálogo íntimo; deja de ser un acto lúdico para transformarse en un diálogo intenso. Sólo dirige su mirada al espejo, al vestir las bragas, el sujetador y al colocarse la peluca, cuando él necesita verse transformado en mujer:

A la izquierda, el dormitorio: una cama de matrimonio con mesitas de noche a los lados. Pegado a la pared, un armario ropero con espejo de luna en la puerta [...]. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. [...] Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho. Una vez terminado se vuelve a mirar al espejo y comienza a ponerse el vestido y las medias. [...] Por último se coloca la peluca y vuelve hacia el espejo del ropero para verse de cuerpo entero (p. 83)²⁸.

Tras el susto que recibe Rosa, al descubrir a un ser extraño en su dormitorio, Pedro debe identificarse: “Que soy yo. Que soy yo” (p. 84) expresa. Él necesita eliminar cualquier posible amenaza que ella pueda sentir. Para eso, solicita de su esposa que le dé su opinión sincera sobre su apariencia actual. Además, pide que le fije bien la peluca. Sólo en este contexto totalmente libre que le concede el carnaval, Rosa consigue ver al Pedro cotidiano como si de un traje vacío se

tratase, ahora sito ya en la distancia. La imagen del marido, la que ha contemplado en el espejo, es la que debe eximirle de todas sus cadenas, apartándole del pantalón de tergal y de la camisa blanca. Los objetivos de Pedro quedan expuestos de una forma palmaria: “Hoy quiero pasármelo muy bien. Reírme..., olvidarme de todo: de las facturas, de los albaranes, de los alumnos... Quiero ir al carnaval así... contigo” (p. 85). Ha alcanzado su verdadera identidad.

Pedro construye al personaje de Humphrey Bogart sobre el cuerpo de Rosa. Su mirada es femenina pero la proyecta de una forma dolorosa sobre la mujer. Para iniciar su tarea la coloca ante “*el espejo de luna*” (p. 86) y, acto seguido, le pregunta si le gusta su propia imagen²⁹. Este segundo espejo, frente al primero, es más cruel, pues de él saldrá el Sosias de su marido, la identidad tácita que oculta bajo el pantalón de tergal y la camisa blanca³⁰. Aumentará también la distancia con el cuerpo real de su esposa. Una pregunta clave para ella no obtiene la respuesta deseada y sólo está secundada por un silencio: “¿Te gusto yo a ti?” (p. 86). La figura que el espejo le devuelve es la de su transformación a Humphrey Bogart, pero no para sí misma, sino para él; debe interpretar, en primer lugar, el rol de mujer pasiva y sumisa: “(*Se mira al espejo. Se ríe.*) ¿Ya estoy a tu gusto?” (p. 88), para ir evolucionando progresivamente hacia la figura del hombre: “ROSA. - (*Intentando caminar de forma varonil.*) ¡El alma...! ¡El alma...! (*Se mira en el espejo de luna.*) Pues aunque un poco bajito, no estoy mal del todo. Al menos soy algo inquietante. (*Le mira.*) ¿Nos vamos? (PEDRO *no contesta.*) ¿Nos vamos o qué?” (p. 88).

Ya en el desenlace de la obra, una vez que Rosa se ha acostado, Pedro se dirige otra vez al espejo que tiene encima de la mesa. Casi como si de un cambio de zoom se tratase, pasando del plano general a un primer plano, se destacan en el espacio la manzana y la barra de carmín rojo brillante; son dos símbolos que representan la tentación y el deseo:

Se vuelve hacia el espejo y se pinta los labios con timidez. En ese momento ROSA se da una vuelta en la cama. PEDRO, sobresaltado, se limpia la boca con la manga de la camisa, que se mancha de rojo. Queda estático, como si no pudiera ni respirar, mirándose al espejo y esperando lo inevitable (p. 101).

La imagen obtenida en esta ocasión enfatiza en un primer plano los matices del rostro, el temor a ser descubierto en la huida y en su comportamiento reincidente. Pedro decide trascender el espejo. Frente a la primera escena de la obra, ahora priman el silencio y el miedo. Pesa sobre su conciencia lo que viene del fondo del espejo: la mirada de su esposa. La última imagen es la que nos queda a nosotros, los espectadores, una mujer humillada por su marido, la de un dolor contenido que debe suscitar nuestra catarsis, en un diálogo silencioso con la cama; es la imagen de una nueva Yerma que habita en la década de los 80. Lo que empezó siendo una transgresión lúdica se convierte en un juego peligroso, donde se ve amenazada la vida de una mujer³¹.

5. *El color de agosto* (1988): del recuerdo a la liberación

Se puede considerar una obra psicológica, pues en ella cobran importancia los sueños, los temores y los recuerdos de un ayer lejano. Laura invoca un pasado, y con él, la presencia de la mujer que le ofrecía las ideas artísticas más logradas. En el espacio destacan la Venus con el vientre en forma de jaula, la ducha-fuente con los dos ángeles y el contestador. En la primera acotación no hay referencias a espejo alguno, aquel que permita romper la cuarta pared, ni tampoco al cuadro en blanco, el que recoja la obra que pintará María, tras la visita de Laura. Estos aparecerán durante el desarrollo de *El color de agosto*.

La fuente-ducha ocupa el centro de la escena y de ella se destaca la comunicación que hay entre los dos ángeles: “*con un 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. 119). Es una escultura que pondera la estrecha unión que existía en el pasado entre Laura y María, vinculadas por sus intereses artísticos y por el amor a Juan: “MARÍA. - Teníamos el tesoro agarrado con dos manos. Una era tuya y otra mía. Ya lo has visto, sin mí no eras nada. Yo... yo era tu mano. ¿Has vuelto?” (p. 139). La imagen que Laura le sugiere a María para el nuevo cuadro incide sobre lo mismo: “La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca. El pájaro mirando hacia arriba con el pico abierto” (p. 145). En los dos casos, se menciona el movimiento pero, desde un punto de vista plástico, son imágenes estáticas y, como tales, muertas. La relación que ahora existe entre las dos mujeres es destructiva, son la tesis y la antítesis, enfrentadas en un drama psicológico.

El conflicto esencial sobre el que se construye la obra es el de la identidad de amor. La tarde calurosa de agosto se transforma en un aprisionamiento psicológico que oprime a Laura. Como señala Lola Josa, la primera parte es la del calor, mientras que la segunda es la del color³². Del ambiente irrespirable también se quejaban Garcin, Inés y Estelle en *A puerta cerrada* y Solange, en *Las criadas*. El calor es una circunstancia espacial que podemos apreciar también en *Cachorros de negro mirar* de Paloma Pedrero, donde Madrid es un hervidero para Surcos. Parece que esa falta de respiración condiciona el desarrollo de un comportamiento violento, próximo a la locura.

María ha dispuesto varios cuadros con la imagen de Laura, para así acorralarla psicológicamente y ejercer su dominio sobre ella³³. Sin embargo, su apariencia física actual es diferente: “*está envejecida y menos bella*” (p. 120); Laura, como la protagonista de *La voz humana*, se ve deteriorada y fea³⁴. Es una imagen que se ha proyectado hacia un presente, mediada por una distancia de ocho años y que no sólo resulta chocante para María, sino también para el espectador. Se rompe la cuarta pared, introduciéndonos visualmente una imagen hecha tiempo.

Laura le pide a María un espejo y las dos se sitúan ante él. María contempla los cuerpos con mirada artística, como un cuadro del que no se derivan compara-

ciones ni acusaciones. Las resonancias con el filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman hablan por sí solas. Esta contemplación inmediatamente las conduce por el túnel del tiempo, cuando sus cuerpos empezaban a destilar erotismo, cualidad que transforma el espejo real en espejo mágico³⁵: el espejo “ausente” se transfigura en espejo “poblado”³⁶ por una comparación destructiva y que fomenta las rivalidades que hay entre las dos. María nunca se aceptó a sí misma como cuerpo y siempre deseó poseer el de Laura:

MARÍA. - Siempre tuviste más tetas que yo. La primera vez que te vi en la ducha pensé: yo nunca tendré esas tetas.

LAURA. - Teníamos doce años. Tú estabas plana.

MARÍA. - Y nunca las tuve. Tan redondas y con los pezones tan claros. Ni tampoco tu cara, ni tu pelo, ni tus piernas, ni tus manos, ni tu voz...

LAURA. - Tuviste las tuyas. Las mías era imposible.

[...]

LAURA. - [...] Estás nostálgica como un muerto. Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero... la fama y el dinero te han hecho demasiado perfecta. Increíblemente perfecta.

MARÍA. - Tú estás vieja.

LAURA. - ¿Te alegras?

MARÍA. - (*Ríe.*) Sí.

LAURA. - Pero estoy viva. Mira, mírame (p. 127).

A partir de aquí se sucederá una evolución de juego infantil que paulatinamente se va transformando en cruel, siempre entre el polo de la ausencia de color y el cromatismo. Destacan dos escenas, la del lavado de la cara y la de la boda.

Paloma Pedrero indaga en la esencia de la mujer, percibida desde su realidad metafísica y social. María le lava la cara a Laura, a modo de ceremonia ritual, para construir en ella un rostro con vida: “MARÍA *seca la cara a LAURA. La peina. Saca un estuche de maquillaje y le da sombra en los ojos. LAURA se deja hacer*” (p. 132). Laura quiere que María le tape los fantasmas, que le lave los pensamientos³⁷. Así, María desempeña la misma función que Inés, en *A puerta cerrada*, cuyas palabras recogen una poética de la creatividad, basada en el cariño humano: “sólo soy la mirada que te ve, sólo este pensamiento incoloro que te piensa. [...] Los pensamientos no se atrapan con las manos”³⁸.

Tras el lavado, visto como un ritual purificador, María maquilla a Laura con un poco de sombra azul en su rostro. Las dos protagonizan la escena de la boda, donde el blanco cobra elevada notoriedad, en tanto que es la historia que todavía está por escribir y protagonizar. El hombre simplemente es presentado como un ser imaginario, como un traje vacío. Asimismo, recuerda la gran mentira de María sobre la que se sustenta su vida³⁹: convive con un hombre que pesa sobre ella a modo de losa. La imagen de este último le usurpa su propio espacio en el espejo: “MARÍA. - Y tú qué sabes... ¿Durante cuántos años has visto afeitarse al mismo hombre en tu espejo? LAURA. - Hasta que su barba me pinchaba. En ese momento,

adiós (p. 134)”.

Tras la lucha cromática que emprenden las dos protagonistas, María humilla a Laura diciéndole que Juan nunca la amó. A consecuencia de ello, Laura le escupe a la cara y María, nuevamente, se derrumba. Su llanto ofrece una imagen bella. Es aquí cuando Laura le pide que vuelvan junto al espejo para que observen su rostro reflejado: “LAURA. - Mira, mira, se te está corriendo la pintura de la cara con las lágrimas. ¡Qué imagen más hermosa! Ven, mírate en el espejo. (MARÍA *llora delante del espejo.*) Ahora tu rostro es el paraíso terrenal” (p. 139). Este enfrentamiento a la propia personalidad determina el dolor en el vientre de María, anunciado ya en la lucha cuerpo a cuerpo. El espejo recoge el dolor, el llanto de María, acercándose así a la pintura de Frida Kahlo, la reproducción plástica de fuerzas cosmogónicas.

El mensaje en el contestador es la última venganza que María emplea contra Laura. Aun con todo, recibe el silencio por respuesta, algo que no estaba previsto en su plan inicial. Es un silencio que recuerda al que mantiene la señorita Y, en *La más fuerte* de Strindberg, ante la señorita X, o al de la actriz Elizabeth Vogler (Liv Ullman), en *Persona*, de Ingmar Bergman, ante su enfermera Alma (Bibi Andersson). La situación de impotencia conlleva a que María exhale su grito desesperado (p. 143), sabiéndose condenada. Laura, por su parte consigue la liberación de los temores que había en su alma, porque al menos consigue silenciar la voz de Juan. Es una de las características del arte teatral pedreriano, la expresión plástica de los resortes humanos más ocultos, entre ellos la crueldad.

6. Final

Sara Molina dice que “habremos de mirar primero esa domesticada, contaminada manera de vivir por la necesidad y el uso, para observar cómo nos devuelve *la diversidad* de este “otro” lado, del lado de la creación, en qué condiciones y con qué lenguaje”⁴⁰. La mujer como escritora vive en un permanente estado de duplicidad.

Pues bien, el espejo en la dramaturgia de Paloma Pedrero también ayuda a indagar en esa diversidad de tipo social, casi al modo de un Jean Genet. Gracias a la imagen que en él se proyecta, se intensifican los aspectos metateatrales con un recurso distanciador sobre ciertos prejuicios sociales que conviene superar. Tal estrategia le permite a sus personajes afirmarse en una posición de poder. Para que esto ocurra, la autora se coloca al otro lado del espejo, concediéndole al personaje marginado unas condiciones de excepcionalidad, donde gracias al rito y al disfraz, consigue sacar a la luz algún tormento que le ha encerrado en algún tipo de locura, desde el instante en que no ha sabido enfrentarse a su propia imagen. En *La llamada de Lauren*, el espejo amplía el campo visual, para descubrir la sombra que pesa sobre el matrimonio. Desde el punto de vista del hombre, en esta obra se han quebrantado los modelos sexuales tradicionales, pero tal acción resulta dolorosa para la mujer. En *El color de agosto*, el mismo objeto

adquiere casi poderes mágicos desde el instante en que se pasa del hoy al ayer y se analiza la imagen de los cuerpos como si de una realidad artística se tratase. En esta ocasión, uno de los personajes consigue, al menos, la liberación.

Comprobamos una vez más cómo el teatro de Paloma Pedrero es una recreación de lo íntimo, en constante búsqueda por romper esa forma de ir más allá de los cánones, en lucha ardua por alcanzar la diversidad, con otros espejos y otros rostros.

Bibliografía

- Alonso de Santos, José Luis, *Bajarse al moro. El álbum familiar*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia-Austral, 2001.
- Álvarez, Margarita, “*El balcón de Genet*”, disponible en <http://www.scb-icf.net/nodus/071ElBalcon.htm>.
- Amo Sánchez, Antonia, “Reescrituras de géneros cultos y populares en el teatro español contemporáneo”, *Actas del II Congreso Internacional de SELICUP* (A Coruña, 10-12 de noviembre de 2005), Manuel Cousillas Rodríguez, José Ángel Fernández Roca, Pablo Cancelo López, Rubén Jarazo Álvarez eds., A Coruña, SELICUP y Servicio de Publicacións da Universidade de A Coruña, pp. 47-80.
- Amorós, Celia, “Espacios y tiempos en la era de la globalización”, José Romera Castillo (ed.) *in Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 25-41.
- Cabal, Fermín, *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade Retro!*, Madrid, Espiral, 1993.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- Cocteau, Jean, *Cuatro monólogos*, Madrid, Escelicer, 1962. (Col. Teatro)
- Cornago Bernal, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- Costa Staksrud, Liliana, “El espejo del teatro”, *in* Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Teatro (Fundación Autor), Madrid, 1998, pp. 47-49.
- Dougherty, Dru, “*Lourdes ante Lorca*”, *in* Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, 2004, pp. 139-150.
- Floeck, Wilfried, “¿Arte sin sexo?”, *in* Wilfried Floeck y Alfonso de Toro (eds.), *Teatro español contemporáneo*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 47-76.
- Genet, Jean, *Las criadas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza-Losada, 1983.
- , *El balcón*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1983.
- Josa Fernández, Lola, “Espacio y tiempo dramático para el re-encuentro: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero”, *in* José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 443-452.
- Martínez Thomas, Monique, “*Sangre lunar*, de José Sanchis Sinisterra: transgresión de las normas, transgresión de las formas”, *in* Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2004, pp. 349-359.

- Molina, Sara, "El mundo por segunda vez", in Laura Borràs Castanyer (ed.), *Utopías del Relato escénico*, Madrid, SGAE, 1999, pp. 99-105.
- Orozco Varela, M^a Jesús, "Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero", in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 497-507.
- Pedrero, Paloma, *Invierno de luna alegre*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1990.
- , *Locas de amar*, Madrid, SGAE, 1997.
- , *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999.
- , "Sobre mi teatro", in *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania, Estreno - University Park, 1999b, pp. 23-28.
- Sartre, Jean-Paul, *A puerta cerrada*, Buenos Aires, Losada, 1976.
- Serrano, Virtudes, "Introducción", in *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-95.
- Strindberg, August, *Teatro escogido*, F. J. Uriz (ed.), Madrid, Alianza, 2003.
- Torres-Pou, Joan, "Síntesis e inversión: dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero", *Alaluz*, n^o 24, 1992, pp. 89-92.
- Vilches de Frutos, M^a Francisca, "Identidad y mito en el teatro español contemporáneo", in Susanne Hartwig y Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Valentia, Frankfurt am Main, 2003, pp. 11-24.

Notes

- * Este trabajo se realiza con el apoyo de una beca predoctoral FPI, concedida por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BES-2003-2166), vinculada al proyecto de investigación HUM2005-07408-C04-02.
- 1 Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 36; Celia Amorós, "Espacios y tiempos en la era de la globalización", in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 40.
 - 2 Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 194.
 - 3 Me ocupé de las dos obras en el trabajo "El juego ritual en la dramaturgia de Paloma Pedrero: *La llamada de Lauren* y *El color de agosto*", en el II Congreso Internacional de A Coruña, celebrado en noviembre de 2005, en A Coruña. Allí tuve en cuenta el concepto de rito para abordar las dos obras pedrerianas desde el concepto de *crueldad*.
 - 4 Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 21.
 - 5 Esta misma técnica constructiva la emplea Ernesto Caballero en su dramaturgia: *Auto*, *Quinteto de Calcuta*, *Destino Desierto* o *A bordo*.
 - 6 *Ibid.*, p. 23.

- 7 Óscar Cornago Bernal, *op. cit.*, p. 47. El estreno de mayor resonancia se produce en 1969, bajo la dirección de Víctor García y con actuación de Nuria Espert y Julieta Serrano. Esta puesta en escena supuso la consolidación de la dramaturgia ritual en nuestro país. Es un espectáculo de referencia, tras el *Marat-Sade* de Peter Weiss –con adaptación de Adolfo Marsillach– (Óscar Cornago Bernal, *ibid.*, pp. 91-104). En el 2002, Mario Gas dirige a Aitana Sánchez Gijón y a Emma Suárez, en un espectáculo en el que hay ciertos homenajes a la versión de García.
- 8 Originariamente se tituló *España*, en recuerdo de su experiencia en los prostíbulos del Barrio Chino de Barcelona. La importancia de la imagen en esta obra viene determinada por la visita que el autor hizo al Valle de los Caídos. Le impactó sobremanera el reflejo de los mármoles, de forma que se ocultaba la mediocridad del Dictador (Álvarez, en <http://www.scb-icf.net/nodus/071ElBalcon.htm>).
- 9 Fermín Cabal, *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade Retro!*, Madrid, Espiral, 1993, p. 66.
- 10 José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro. El álbum familiar*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia-Austral, 2001, p. 59.
- 11 Liliana Costa Staksrud, “El espejo del teatro”, in Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Teatro (Fundación Autor), Madrid, 1998, p. 47.
- 12 Virtudes Serrano, “Introducción”, in *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-95.
- 13 Antonia Amo Sánchez, “Reescrituras de géneros cultos y populares en el teatro español contemporáneo”, *Actas del II Congreso Internacional de SELICUP* (A Coruña, 10-12 de noviembre de 2005), Manuel Cousillas Rodríguez, José Ángel Fernández Roca, Pablo Cancelo López, Rubén Jarazo Álvarez eds., A Coruña, SELICUP y Servicio de Publicacións da Universidade de A Coruña, pp. 47-80.
- 14 Dru Dougherty, “Lourdes ante Lorca”, in *Teatro y Sociedad en la España actual*, ed. de Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag, 2004, p. 140.
- 15 Paloma Pedrero, “Sobre mi teatro”, in *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, Pennsylvania, Estreno-University Park, 1999, p. 25.
- 16 Hasta la fecha no se ha editado el texto. Cito por versión mecanografiada que me ha facilitado la autora. El 3 de mayo de 2001 se realiza en Málaga una lectura dramatizada del texto en el V Ciclo de Lecturas de Teatro Español Hoy. En uno de sus primeros borradores, la obra llevaba por título *La noche del deseo y la muerte* (1998). Se estrena el 25 agosto de 2006 en el Teatro Nacional de Cuba, bajo la dirección de Pancho García. Fue interpretada por Mónica Guffanti y Pepe Ronda.
- 17 Joan Torres-Pou, “Síntesis e inversión: dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero”, *Alaluz*, n^o 24, 1992, pp. 89-92.
- 18 Óscar Cornago Bernal, *op. cit.*, p. 30.
- 19 Paloma Pedrero, “Sobre mi teatro”, in *op. cit.*, p. 27.
- 20 Wilfried Floeck, “¿Arte sin sexo?”, in *Teatro español contemporáneo*, Wilfried Floeck y Alfonso de Toro (eds.), Kassel, Reichenberger, 1995, p. 63.

- 21 Paloma Pedrero, *Invierno de luna alegre*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1990, p. 50.
- 22 Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999, p. 161.
- 23 “Si no me quisieras y fueras hábil, el teléfono te serviría de arma terrible. Un arma que no deja huella, que no hace ruido... ¿Yo mala? ¡Oye!... ¡Oye, oye!... ¿Dónde estás?... ¡Oiga! ¡Oiga! ¡Oiga, señorita!” (Jean Cocteau, *Cuatro monólogos*, Madrid, Escelicer, 1962, col. Teatro, p. 49). En *Locas de amar*, Eulalia llama a un número de nombre simbólico, “el Teléfono de la Esperanza”, donde no escucha los argumentos que emplean al otro lado del hilo: “¡Qué horror, qué incompetencia. Usted más que una esperanza es un castigo! Oiga, oiga... (Extrañada.) Ha colgado” (Paloma Pedrero, *Locas de amar*, Madrid, SGAE, 1997, p. 27). Citaré siempre por esta edición.
- 24 Paloma Pedrero, *Locas de amar*, Madrid, SGAE, 1997, p. 74.
- 25 Wilfried Floeck, *op. cit.*, p. 64.
- 26 M^a Jesús Orozco Varela, “Claves de la memoria: espacios de la intimidad en el teatro de Paloma Pedrero”, in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, *op. cit.*, p. 504.
- 27 Wilfried Floeck, *op. cit.*, p. 65.
- 28 Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1999, p. 83. Las citas textuales de *La llamada a Lauren* y *El color de agosto* serán de esta edición.
- 29 “Además es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol” (Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 195).
- 30 En *Tú estás loco*, *Briones*, la aparición de Sosias también supone un conflicto de identidad de enorme violencia, donde este loco debe eliminar una identidad precedente. La imagen de Sosias aparece “en el cristal del espejo del armario” (Fermin Cabal, *Tú estás loco*, *Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade Retro!*, *op. cit.*, p. 66).
- 31 Monique Martinez Thomas utiliza estos dos conceptos para estudiar la obra *Sangre lunar* de Sanchis Sinisterra. Ver “*Sangre lunar*, de José Sanchis Sinisterra: transgresión de las normas, transgresión de las formas”, in Wilfried Floeck y M^a Francisca Vilches de Frutos (eds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, *op. cit.*, 2004, p. 349.
- 32 Lola Josa Fernández, “Espacio y tiempo dramático para el re-encuentro: *El color de agosto*, de Paloma Pedrero”, in José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, *op. cit.*, pp. 443-452.
- 33 Jennifer Zachman considera que la obra se apoya en un continuo cambio de poder entre las dos. Jennifer Zachman, “Painting the body: feminism, the female body and Paloma Pedrero’s *El color de agosto*”, in *Entreactos: diálogos sobre el teatro español entre siglos*, Pennsylvania, Estreno-University Park, 1999, p. 70.
- 34 “No quiero mirarme. No me atrevo a encender la luz en el cuarto de baño. Ayer, cuando me miré al espejo, me encontré frente a una mujer envejecida... ¡No, no! Una mujer envejecida, delgada, con cabellos blancos y llena de arrugas... ¡Eres muy bueno!... ¿Admirable mi cara? No, no; parece frase de cumplido... Me gustaba más cuando me decías: ‘¡Qué carita más fea y más rica!’”, Jean Cocteau, *Cuatro monólogos*, Madrid, Escelicer, 1962 (*Teatro*), p. 49.

- 35 Las referencias al mundo de la imaginación infantil son constantes en la obra de la autora. Sirvan de ejemplo *Solos esta noche*, *Una estrella* o *El pasamanos*.
- 36 Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 195.
- 37 En *La más fuerte* de Strindberg leemos: “SEÑORITA X. - [...] ¿Por qué no dices nada? ¡No has abierto la boca en todo el rato, no has hecho más que dejarme hablar a mí! Ahí sentada, mirándome, sin moverte, me has sacado todos estos pensamientos que andaban por mi cabeza como se saca la seda del capullo..., pensamientos..., quizá sospechas..., déjame pensar...” August Strindberg, *Teatro escogido*, ed. de F. J. Uriz, Madrid, Alianza, 2003, p. 209.
- 38 Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada*, *op. cit.*, p. 40.
- 39 Un diálogo parecido lo encontramos en *El balcón* de Genet: “CARMEN. - Flores de azahar..., tules... ¡Bravo, zorra! Para ti, casada significa disfrazada. Amor mío, eres de los nuestros. No, yo tampoco te imagino casada. Por lo demás, lo que piensan es asesinarlos. Tendremos una muerte bella, Carmen. Será terrible y suntuosa. Posiblemente violarán mis salones, romperán las cristalerías, desgarrarán los brocados y nos degollarán...” (Jean Genet, *El balcón*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1983, p. 69).
- 40 Sara Molina, “El mundo por segunda vez”, in Laura Borràs Castanyer (ed.), *Utopías del Relato escénico*, Madrid, SGAE, 1999, p. 101.

Lansman Editeur

65, rue Royale B-7141 Carnières-Morlanwelz (Belgique)
Téléphone (32-64) 23 78 40 - Fax/Télécopie (32-64) 44 31 02
E-mail : info@lansman.org
www.lansman.org

***Transgression et folie dans les dramaturgies féminines
hispaniques contemporaines***

est le 603^e livre
publié aux éditions Lansman
et le 10^e
de la collection “Hispania”

Diffusion et/ou distribution

France : Casteilla

Canada : Dimedia

Belgique : Prothedis

Autres pays : l'éditeur

Vente en librairie et par correspondance

Les éditions Lansman bénéficient du soutien
de la Communauté Française de Belgique
(Direction du Livre et des Lettres)
et de l'Asbl Promotion Théâtre.

Composé par Lansman Editeur
Imprimé en France
Dépôt légal : juin 2007