

directora

Martha T. Halsey Penn State

directora adjunta

Phyllis Zatlin Rutgers-The State University

directora para reseñas

Anita L. Johnson Colgate University

coordinador editorial

Peter Thompson Penn State

consejo de redacción

Andrés Amorós Universidad Complutense,
Madrid

Hazel Cazorla University of Dallas

Victor Dixon University of Dublin

Ricardo Doménech Real Escuela Superior de
Arte Dramático, Madrid

John Dowling University of Georgia

Sharon G. Feldman University of Kansas

Antonio Fernández Insuela Universidad de
Oviedo

Cristina Ferreiro Crítica teatral, Madrid

Eduardo Galán Font Dramaturgo, Madrid

B. Antonio González Wesleyan University

Sandra Harper Ohio Wesleyan University

Marion P. Holt City University of New York

John Kronik Cornell University

Robert Lima Penn State

José Monleón Director, *Primer Acto*

Robert J. Nicholas University of Wisconsin

Patricia W. O'Connor University of

Cincinnati, Fundadora, *Estreno*

Mariano de Paco Universidad de Murcia

Anthony M. Pasquariello University of

Illinois (emer.)

Peter Podol Lock Haven University

Francisco Ruiz Ramón Vanderbilt University

Francisco Torres Monreal Universidad de

Murcia

ESTRENO invita la colaboración de sus lectores al recordarles que los artículos que publicamos pasan por el riguroso proceso de evaluación de las revistas académicas norteamericanas.

Los manuscritos (en español o en inglés), preparados de acuerdo con el formato MLA, deben enviarse por duplicado y con franqueo de vuelta a ESTRENO, 350 North Burrowes Building, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania 16802. U.S.A. (814)865-4252. FAX: (814) 863-7944.

Suscripción anual individuo \$15.00
bienal individuo \$28.00
anual institución \$26.00
número suelto \$13.00

1997

ESTRENO

CUADERNOS DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

revista semestral dedicada al teatro español del siglo
XX publicada en Penn State University

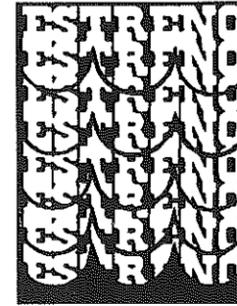
INDICE

- 2 **TEATRO EN ESCENA:** Contemporary Spanish Plays in England during 1996
 Maria M. Delgado
Salom's One Hour Without Television
 Staged in New York by the Puerto Rican Traveling Theater
 Marion P. Holt
Revival of Martín Recuerda's Las arrecogías
 in Valencia
 M.T.H.
The Short Play in the United States and Spain
 Dianne M. Abrams
- 6 **El semáforo ámbar de Maxi Rodríguez**
 José M^a Torrijos
- 8 **TEXTO TEATRAL: *El arte que hizo Pub***
 Maxi Rodríguez
- 21 **Luis Araújo, la vocación de un dramaturgo**
 Jerónimo López Mozo
- 23 **TEXTO TEATRAL: *Luna negra***
 Luis Araújo
- 27 **El teatro de M^a Teresa Borrágán: una contribución al feminismo reformista de preguerra**
 Pilar Nieva de la Paz
- 30 **Poetic Drama, Images, and Windows: *Aliento de equilibrista* by Paloma Pedrero and Isabel Ordaz**
 Polly J. Hodge
- 38 **"Seagulls' Cries": Women's Cries for Freedom in the "Greek Tragedies" of Maria-Josep Ragué i Arias**
 Daniela Cavallaro
- 42 **Judith and Leocadia: The Intertextual Heroines of Buero Vallejo's *El sueño de la razón***
 Alison J. Ridley
- 49 **Encuesta sobre el teatro de Anton...**
 aniversario
 John P. Gabriele
- 53 **RESEÑAS/REVIEWS**
 Anita L. Johnson

Cover design—Jeffrey Eads
 ISSN 0097-8663

©COPYRIGHT BY: ESTRENO 1997
 Department of Spanish, Italian and Port
 University Park, Pennsylvania 16802, L

Fotocomposición en los talleres de: Penn
 626 I
 State



directora

Martha T. Halsey Penn State

directora adjunta

Phyllis Zatlín Rutgers-The State University

directora para reseñas

Anita L. Johnson Colgate University

coordinador editorial

Peter Thompson Penn State

consejo de redacción

Andrés Amorós Universidad Complutense,
Madrid

Hazel Cazoria University of Dallas

Victor Dixon University of Dublin

Ricardo Doménech Real Escuela Superior de
Arte Dramático, Madrid

John Dowling University of Georgia

Sharon G. Feldman University of Kansas

Antonio Fernández Insuela Universidad de
Oviedo

Cristina Ferreiro Crítica teatral, Madrid

Eduardo Galán Font Dramaturgo, Madrid

B. Antonio González Wesleyan University

Sandra Harper Ohio Wesleyan University

Marion P. Holt City University of New York

John Kronik Cornell University

Robert Lima Penn State

José Monleón Director, *Primer Acto*

Robert J. Nicholas University of Wisconsin

Patricia W. O'Connor University of

Cincinnati, Fundadora, *Estreno*

Mariano de Paco Universidad de Murcia

Anthony M. Pasquariello University of
Illinois (emer.)

Peter Podol Lock Haven University

Francisco Ruiz Ramón Vanderbilt University

Francisco Torres Monreal Universidad de
Murcia

ESTRENO invita la colaboración de sus lectores al recordarles que los artículos que publicamos pasan por el riguroso proceso de evaluación de las revistas académicas norteamericanas.

Los manuscritos (en español o en inglés), preparados de acuerdo con el formato MLA, deben enviarse por duplicado y con franqueo de vuelta a ESTRENO, 350 North Burrowes Building, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania 16802. U.S.A. (814)865-4252. FAX: (814) 863-7944.

Suscripción anual individuo \$15.00
bienal individuo \$28.00
anual institución \$26.00
número suelto \$13.00

1997

ESTRENO

CUADERNOS DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

revista semestral dedicada al teatro español del siglo
XX publicada en Penn State University

INDICE

- 2 **TEATRO EN ESCENA:** Contemporary Spanish Plays in England during 1996
 María M. Delgado
Salom's One Hour Without Television Staged in New York by the Puerto Rican Traveling Theater
 Marion P. Holt
Revival of Martín Recuerda's Las arrecogías in Valencia
 M.T.H.
The Short Play in the United States and Spain
 Dianne M. Abrams
- 6 **El semáforo ámbar de Maxi Rodríguez**
 José M^a Torrijos
- 8 **TEXTO TEATRAL: El arte que hizo Pub**
 Maxi Rodríguez
- 21 **Luis Araújo, la vocación de un dramaturgo**
 Jerónimo López Mozo
- 23 **TEXTO TEATRAL: Luna negra**
 Luis Araújo
- 27 **El teatro de M^a Teresa Borrágán: una contribución al feminismo reformista de preguerra**
 Pilar Nieva de la Paz
- 30 **Poetic Drama, Images, and Windows: Aliento de equilibrista by Paloma Pedrero and Isabel Ordaz**
 Polly J. Hodge
- 38 **"Seagulls' Cries": Women's Cries for Freedom in the "Greek Tragedies" of Maria-Josep Ragué i Arias**
 Daniela Cavallaro
- 42 **Judith and Leocadia: The Intertextual Heroines of Buero Vallejo's El sueño de la razón**
 Alison J. Ridley
- 49 **Encuesta sobre el teatro de Antonio Buero Vallejo en su octogésimo aniversario**
 John P. Gabriele
- 53 **RESEÑAS/REVIEWS**
 Anita L. Johnson

Cover design—Jeffrey Eads
 ISSN 0097-8663

©COPYRIGHT BY: ESTRENO 1997
 Department of Spanish, Italian and Portuguese, Penn State University
 University Park, Pennsylvania 16802, U.S.A.

Fotocomposición en los talleres de: Penntek Enterprises
 626 Portsmouth Road
 State College, PA 16803

MACARRA.—... me... estoy muriendo...

ÉL.—La cita era contigo aquí esta noche: por eso huyó de mí, no quería verme... pero yo la he encontrado antes que tú y... he venido a avisarte.

MACARRA.—¡Me estás volviendo loco, desgracia!... (Le agarra por las solapas para incorporarse.) No me quiero morir, ¿me entiendes, tronco?, ¡no me voy a morir! (Al tirarle de la chaqueta descubre la herida que también ÉL tiene en el pecho.) Pero, ¿qué es esto?, ¡HOSTIAS! ¿también a ti te han dao?... ¿y no lo sientes?

ÉL.—Ya no, Jacinto, adiós. (Se da la vuelta para irse.)

MACARRA.—Espera, tronco, ¿de qué sabes mi nombre?

ÉL.—Pronto sabrás tú el mío... ya no hay tiempo. (Avanza hacia la oscuridad.)

MACARRA.—(Intentando seguirle.) ¡No te largues, cabrón, me dejas solo!

ÉL.—(Su voz se va perdiendo.) Siempre es así, Jacinto, lo que queda tú solo has de acabarlo.

(Se oyen aullidos.)

MACARRA.—(Avanza hacia la oscuridad. Desfalleciendo ya.) ...no es cierto, ...el Bisturón podrá ayudarme... ¿quién viene?... ¿o es la luna en la piscina? ...el agua negra... el perro... (Apunta con la pistola hacia la oscuridad.)... ¡vete!, ¡vete!... ¿eres mujer?... no... ¡vete, perro!, ¡vete!... ¡qué buena estás!... ¡no quiero!... espera... ¡¡¡¡AAAAIIIMMEEEE!!!

(Suena un disparo y oímos un cuerpo caer al agua. Silencio. Luego, luces de linternas recorren la oscuridad.)

VOZ DEL COMISARIO.—(Off.) ¡Ahí están, vamos, rápido! (Cruza la escena empuñando un arma y sigue en off.) ¡Fernández! ¡aquí, en la piscina!

VOZ DEL AGENTE.—¡Comisario! Aquí hay otro cadáver.

(Oímos carreras. Luces de linternas. Ruidos en la piscina. Luego entran el COMISARIO y el AGENTE.)

AGENTE.—Uno es Jacinto del Moral, "el Jato", señor, ¿se acuerda?

COMISARIO.—Sí, sí, ya sé. Nos lo estaban pidiendo los del distrito de Moncloa.

AGENTE.—Sí, señor, ése.

COMISARIO.—¿Y el otro?

AGENTE.—(Leyendo el D.N.I.) Jaime Acevedo, señor; ni idea.

COMISARIO.—(Coge el documento y lo examina por encima. Suspira.) Na... un pringao. Bueno, avise usted al forense.

AGENTE.—Hay algo más, señor.

COMISARIO.—¿El qué?

AGENTE.—Una perra, señor.

COMISARIO.—¿Una perra?... será de aquí... del guarda.

AGENTE.—Era de uno de ellos, señor.

COMISARIO.—¿Ah, sí? ¿Cómo lo sabe?

AGENTE.—(Mostrándole la cadena.) Estaba en su bolsillo... y el bicho está sentado junto al cuerpo.

COMISARIO.—Ya... bueno, pues llame usted también a la perrera.

AGENTE.—Señor... ¿puedo quedármela?

COMISARIO.—(Sonríe.) ¿Le gusta?

AGENTE.—Sí señor, es preciosa... es toda negra.

COMISARIO.—(Encogiéndose de hombros.) Bueno, llévesela.

AGENTE.—Gracias, señor.

COMISARIO.—No me las dé... ande, vaya a buscarla. Yo avisaré al forense. (Saliendo.) Buenas noches.

AGENTE.—Buenas noches, señor... y muchas gracias. (Baila la cadena en la mano y se vuelve hacia la oscuridad.) Toma, perrita, mira lo que tengo (Sale.), toma, perrita negra, soy tu amigo... ven conmigo, bonita, toma, negra...

Caution: Professionals and amateurs are hereby warned that *Luna negra*, being fully protected under international copyright laws, is subject to a royalty. All rights are strictly reserved. For performing rights, contact the author through the Sociedad General de Autores y Editores, Fernando VI, 4, 28004 Madrid, Spain.

EL TEATRO DE M^a TERESA BORRAGÁN: UNA CONTRIBUCIÓN AL FEMINISMO REFORMISTA DE PREGUERRA*

Pilar Nieva de la Paz
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Los orígenes contemporáneos del pensamiento igualitario español pueden rastreadse, ya en los albores del nuevo siglo, en la polémica que enfrentó a los defensores de un feminismo progresista de corte moderado y reformador (el de Concepción Arenal y Adolfo Posada, por citar tan sólo dos nombres especialmente significativos), con sectores próximos a la Iglesia, partidarios del llamado "feminismo católico", de corte claramente conservador (representado de modo sumario por Julio Alarcón o Concepción Gimeno de Flaquer). Mientras que los representantes del feminismo progresista, de raíz liberal burguesa, afirmaban la igualdad de derechos de la mujer respecto al hombre, y defendían la coeducación y el acceso de la mujer a los niveles superiores de la enseñanza, otros sectores ideológicos intentaban contrarrestar los avances del pensamiento igualitario en nuestro país, manifestándose enemigos de la escuela laica, la coeducación y el matrimonio civil, tres pilares básicos de las reivindicaciones del feminismo reformista.

Al finalizar la Primera Guerra Mundial se detecta en España un importante y variado fenómeno asociacionista femenino (Fagoaga, Folguera), que permite la progresiva consolidación de las incipientes corrientes señaladas, de relevante influencia en el teatro de las escritoras del momento. Así, al tradicionalismo ideológico de autoras como Margarita Astray, Pilar Millán o Elena Miniet, que defienden en sus obras el ideal tradicional femenino del "ángel del hogar", se opondrá el progresismo reformista que encarnan escritoras como Pilar Algora, Elena Arcedian, Halma Angélico (popular seudónimo de M^a Francisca Clar Margarit), Matilde Ras o Pilar de Valderrama, abiertas partidarias del nuevo prototipo de "mujer moderna". Todas ellas plantearon en su teatro una denuncia explícita de las lacras que padecían las mujeres sometidas al estrecho ámbito de actuación familiar y doméstico, al tiempo que reclamaron el libre acceso de la mujer a la educación y al trabajo remunerado (Nieva).

En este contexto se enmarca la producción teatral de una interesante escritora, M^a Teresa Borrágán de Alonso, que desde una posición claramente comprometida en la denuncia de la condición social de sus contemporáneas españolas, se acercó al teatro adaptando a su peculiar manera de hacer el drama de ideas de corte ibseniano y las fórmulas benaventinas de la alta comedia y del drama de ambiente rural. Su carrera teatral se inicia precisamente con dos títulos que responden básicamente al modelo

de comedia dramática sentimental de ambiente elevado.

Encabezando la primera de ellas, *Ilusión*, de 1917, la autora incluía una reveladora dedicatoria destinada a Jacinto Benavente ("en prueba de admiración profunda"), cuya influencia se aprecia en esta comedia y, de algún modo, también en las siguientes¹. Tal y como informa la portada del texto impreso, la obra fue estrenada en el Teatro Principal de Palencia el 9 de septiembre de 1917, y repuesta en Vitoria el 9 de octubre de ese mismo año, probablemente a cargo de algún grupo de aficionados. La acción se desarrolla en un escenario rural castellano, de clara impronta noventayochista, en el que cobra especial relieve la denuncia del atraso en que se ha mantenido secularmente a las mujeres de Castilla². Es en este medio hostil en el que tiene que habitar una joven de aficiones "peligrosamente" intelectuales que, víctima de una violación, se convierte un día en madre soltera. La denuncia del sentimiento de soledad y marginación que sufre la mujer con inquietudes culturales en un entorno social atrasado, y de su posición de indefensión frente a la brutalidad de ciertos varones, constituye el eje en torno al cual se teje el melodramático desarrollo argumental de la pieza.

Tan sólo un año después, M^a Teresa Borrágán publicaba y estrenaba otra comedia dramática, en cuatro actos, *A la luz de la luna* (1918), que podemos adscribir al modelo de la alta comedia benaventina, de ambiente cosmopolita³. Las huérfanas de un general se plantean en ella, con angustia, un futuro de dificultades económicas que apenas pueden resolver por su falta de preparación para ejercer oficio o profesión alguna. La autora no duda en abordar de nuevo en esta obra la defensa del derecho de la mujer a pensar y actuar por su cuenta. Así, la protagonista afirma, nada más abrirse la obra, la aptitud de la mujer para manifestar su opinión en temas políticos, refiriéndose de forma explícita a la defensa de los derechos de la mujer como "nuestra causa" (*A la luz de la luna* 6). Aboga también, con fuerte convicción, en favor de la necesidad de una educación capacitadora que permitiría a la mujer vivir dignamente de su propio trabajo, superando la situación de dependencia respecto del hombre perpetuada hasta entonces⁴. No obstante, y al margen del interés de su propuesta ideológica, el desdichado desenlace final hacía aún más patente en esta pieza la tendencia al proselitismo "melodramático" que ya se apreciaba en su primera producción.

Con *La voz de las sombras* (1924) M^a Teresa Borragán daba un par de saltos decisivos. En primer lugar, el cambio en el género elegido: de la comedia dramática de sus dos títulos anteriores al "drama trágico" de este último⁵. En un segundo término, aunque si cabe con mayor trascendencia, el paso de la representación en circuitos de provincias al estreno en un teatro de la capital. Un estreno en Madrid que ella misma programó, en calidad de empresaria, en el marco de la campaña de teatro de arte que codirigió con el actor y director de compañía Miguel Muñoz en el Teatro Martín durante la temporada teatral 1923-1924. Inspirada en uno de los títulos clásicos del teatro de Henrik Ibsen, *Espectros* (1881), es ésta la pieza más representativa del teatro de la autora⁶. Entre las posibles razones que explican el interés de M^a Teresa Borragán por el citado drama del noruego, del que realiza una recreación muy personal, conviene destacar la importante presencia que tuvo Ibsen en los escenarios madrileños justo por los años en que ella se encuentra en plena actividad profesional⁷. Merece la pena comentar en este sentido que, tan sólo en las seis temporadas comprendidas entre 1918 y 1926, tuvieron lugar cinco montajes de obras de Henrik Ibsen, a cargo de algunas de las más importantes y renovadoras figuras del teatro de la preguerra: *Juan Gabriel Borkman* —traducida y dirigida por Ricardo Baeza, con escenografía de Mignoni, el 27-09-1919—; *Espectros* —por la Cía. Miguel Muñoz, el 9-10-1920—; *Spettri* —Cía. de Ermette Zacconi, el 4-01-1923—; *Casa de muñecas* —Cía. Martínez Sierra, el 12-01-1921—, y *Un enemigo del pueblo* —Cía. Escuela Nueva, de Rivas Cherif y Magda Donato, el 28-06-1920— (Dougherty y Vilches). Unos montajes —y unas lecturas— del novedoso teatro de Ibsen que permitieron su vinculación (a partir sobre todo de su drama *Casa de muñecas*) con la polémica que cobraba por entonces destacada actualidad en torno al emergente tipo de la "mujer moderna", así como con la también muy discutida cuestión en torno a la emancipación femenina⁸. En esta misma línea fue interpretado su conocido drama *Espectros*, que algunos explicaron como el reverso de la pieza anterior (la Sra. Alving asumiría, según esta interpretación, el destino que hubiera esperado a Nora, con toda probabilidad, de haber permanecido junto a su marido)⁹.

Claro que, más allá de estas motivaciones generales, de época, resulta evidente que M^a Teresa Borragán se interesa de modo especial por dos presupuestos ideológicos fundamentales defendidos concretamente en *Espectros*: la necesidad de la pureza ética del matrimonio, entendido como unión entre iguales, y la exigencia irrevocable de ser fieles a la propia personalidad individual, postulados ambos que resultan básicos en su propio drama. Parece igualmente clave en *La voz de las sombras* la influencia del Oswald Ibseniano, debida en parte a la frecuente melodramatización interpretativa con que se encarnó al personaje en algunos montajes de la época¹⁰, así como al gusto naturalista, muy en boga, por la tara hereditaria.

De hecho, la reiterada defensa por parte de Borragán, a través de su patológico protagonista, de un discurso eugenista aderezado con inequívocos tintes nietzscheanos¹¹, en favor de la procreación consciente, supone una de las aportaciones más interesantes y originales de la obra, también por sus implicaciones marcadamente polémicas (Nash).

El drama *La voz de las sombras* se estrenó el 25 de abril de 1924 en el Teatro Martín, durante la ya citada campaña de teatro de arte, a cargo de la compañía dirigida por Miguel Muñoz —como vimos, uno de los tempranos artífices de la difusión del teatro de Ibsen en los escenarios de Madrid—¹². Las reseñas aparecidas en la prensa tras el estreno fueron en su conjunto moderadamente alentadoras para con la autora novel y señalaron ya el parentesco del drama con el teatro del dramaturgo noruego. En este sentido se expresaban los anónimos críticos de *ABC* y *La Voz*, que reconocieron un estimable mérito a la pieza, frente al rechazo tajante y poco argumentado que mostraba la reseña crítica de *El Sol*. El juicio más positivo fue, sin duda, el de Luis Bejarano en *El Liberal*, que comentaba así el estreno:

Plantea doña María Teresa Borragán en esta tragedia hondos problemas sociales que siempre preocuparán a la Humanidad. El caso que nos presenta —la fatal herencia patológica de la prole de un degenerado alcohólico— no es, sin embargo, nuevo en el teatro. El Oswald de Ibsen en *Espectros* tiene hermanos en la literatura teatral de todos los países. No obstante, es de justicia reconocer en la señora Borragán que cultiva las letras asistida de envidiable cultura y de recia complejidad verbal; un concepto moderno del teatro y una habilidad expositiva que imprimen a su tragedia un sello de arte merecedor de todos los elogios.

En efecto, el drama de Borragán trataba también de presentar un caso de herencia patológica, que tenía su origen en la vida inmoral y disoluta del padre de familia con la aceptación pasiva y resignada de la madre, casada por intereses económicos y de clase. Con todo, la inspiración Ibseniana de la que parte la autora, observable en las citadas similitudes de personajes y motivos temáticos, no fue obstáculo para que Borragán realizara una personal transformación de la obra del noruego, cambiando la jerarquía y función de sus personajes principales, la evolución y desenlace del drama, y el marco genérico y estructural en el que éste se concreta. M^a Teresa Borragán demostró además un evidente atrevimiento ideológico, sobrepasando incluso las osadas propuestas Ibsenianas, al consumir el motivo de la fuga de la mujer casada y justificar después el adulterio femenino, sobre todo cuando el matrimonio es fruto de intereses familiares que juegan arbitrariamente con su vida. Obra de tesis al fin, su propósito didáctico, orientado hacia el público femenino, explica además la repetida denuncia de la ignorancia

que sobre el amor y el sexo padecían las mujeres, siendo víctimas incluso de contagios venéreos por parte de sus maridos.

Imbricando la fórmula Ibseniana del teatro de ideas en el molde estructural del drama de ambientación rural benaventino, Borragán escribió una obra teñida de feminismo, alabada por Manuel Machado, en su reseña de *La Libertad*, por su carácter "sanamente doctrinal" y por la valentía de su autora al enfrentarse a importantes prejuicios morales instituidos. *La voz de las sombras*, de M^a Teresa Borragán supone, pues, una recreación y transformación de la fuente literaria desde una perspectiva nueva: denunciar algunos de los principales problemas personales y sociales que afectaban a la mujer española de la preguerra. Se confirma así, una vez más, la existencia de toda una corriente de escritoras españolas en estos años, excepcionalmente conscientes y comprometidas con la causa de la mujer en un período clave en los orígenes del movimiento feminista y en el desarrollo contemporáneo del pensamiento igualitario en nuestro país.

NOTAS

(*) Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "El teatro español entre 1900 y 1936: Texto y representación", que dirigen M^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC) y Dru Dougherty (University of California, Berkeley), y financia la DGICYT, del Ministerio de Educación y Ciencia. Agradezco a los citados investigadores su continua colaboración y apoyo.

1. Abriendo casi la pieza, la autora pone en boca de su protagonista un encendido elogio a Benavente: "Carlos —(...) ¿Es usted aficionada a nuestro primer ingenio?/ Amalia — Muchísimo: es mi ideal. Le leo mil veces y cuanto más le leo, más ansias siento de leerle. Es un escritor que dice mucho; pero aún dice mucho más con lo que calla. No está en su siglo" (*Ilusión* 17).
2. "Amalia.—(...) Soy una mujer que no puede resignarse a ser tan ignorante como sus abuelas, ni a ser esclava de un hombre porque ellas lo fueron. ¿Es quizá el progreso para la mujer una palabra vana sin fuerza para redimirla? ¡Triste privilegio el de haber nacido mujeres y madres de los hombres para ser por ellos postergadas" (*Ilusión* 12).
3. *A la luz de la luna* se estrenó también en el Teatro Principal de Palencia, unos meses después, el 31 de enero de 1918.
4. "Anita.—Yo no sé hacer nada./ Margarita.—Ya aprenderás: querer es poder./ Luisa.—¡Qué desgracia más grandel!/ Margarita.—No tan grande como tú te figuras; no parece sino que las mujeres hemos nacido tan sólo para vivir a costa de los hombres. Y luego nos quejamos de que nos llamen inútiles. No seáis tontas, que vamos a ser más felices de lo que suponéis; al menos, tendremos la satisfacción del deber cumplido" (*A la luz de la luna* 19-20).
5. Estrenada como "drama trágico", apareció publicada como "tragedia en tres actos".

6. Se han localizado otros dos títulos de M^a Teresa Borragán publicados en España a comienzos de los años 20, de carácter narrativo: *Los dioses futuros*, 1921, y *La sonata del misterio* (1923). La editorial mejicana Prometeo publicó, años más tarde, otros tres títulos en prosa: las novelas *Yacambo* (1936) y *Jinetes de cumbres* (1944) y los relatos basados en la mitología maya *Leyendas mexicanas* (1943).

7. Sobre la recepción del teatro de Henrik Ibsen en la escena española existe una nutridísima bibliografía, imposible de citar aquí. Un primer acercamiento a la cuestión puede realizarse a partir de la consulta de los libros de Gregersen y Ozimek-Maier.

8. Resulta significativo que otra escritora de la preguerra, Concha Méndez Cuesta, remita en sus memorias el origen de su vocación por la escritura teatral a su experiencia como espectadora de *Casa de muñecas*, en uno de sus veraneos juveniles en San Sebastián (Ulacia 47).

9. Argumento que difunde el conocido crítico Luis Araquistáin, quien calificó a Ibsen, en 1930, de "profeta dramático de [la] insurrección de la mujer moderna" (Araquistáin 89).

10. "Por afán de lucimiento, los actores que interpretan el papel del hijo desventurado, convierten el más vigoroso drama de ideas que se ha escrito en los tiempos modernos, en una obra exclusivamente patológica. Desvirtuado el carácter del drama, el espectador, más que en las torturas morales que destrozan el alma de la madre, más que en el formidable ataque a la institución del matrimonio moderno, se fija, espeluznado, en las muecas y retorcimientos del hijo (...). Un grave problema sociológico se convierte de este modo en un curioso caso de clínica" (Fernández Villegas, *La Epoca*, 11-05-1913, apud. Ozimek-Maier 24-25).

11. El mismo sentido del título incorpora este nuevo "ideograma" social: las "sombras" de Borragán son los seres degenerados y enfermos, los hombres débiles que van a ser inevitablemente destruidos (*La voz de las sombras* 12). El discurso de Nietzsche reaparece, esta vez con mayor explicitud, en su texto narrativo *Los dioses futuros*, donde se vuelve una y otra vez sobre conceptos de *Así habló Zaratustra*.

12. Fue responsable directo de la representación de *Espectros* en las temporadas 20, 21 y 22. Durante la citada campaña de ensayo en el Martín se representaron títulos tan significativos como la *Fedra*, de Miguel de Unamuno, y *La tumba del guerrero*, adaptación de otro título de Henrik Ibsen (Dougherty y Vilches 49). M^a Teresa Borragán leyó unas cuartillas previas a la representación del primero de estos títulos (García-Abad 263). En relación con los títulos elegidos en la programación llevada a cabo en la citada campaña del Martín, véase también la polémica que enfrentó a José Romero Cuesta con M^a Teresa Borragán en el *Heraldo de Madrid*.

OBRAS CITADAS

"Escenario: En Martín *La voz de la sombra* (sic)". *La Voz* 26 abril 1924: 2.

Continúa en la página 41

liberation: the inequality between husband and wife in a traditional marriage, the complicity of many women with the patriarchal system of values, the conflict between the opposing values of power and domination and those of respect and solidarity.

Moreover, Ragué i Arias's "Greek plays" are founded upon the re-establishment of a matrilineal genealogy, and the recovery of women's own culture and tradition. Both *Clitemnestra* and *Ritual per a Medea* portray a female principle at the beginning of the world. The chronological primacy of the female over the male principle also appears in the *Oresteia*, but Ragué i Arias completely changes the point of view. Aeschylus's trilogy represents a triumph of order (Apollo) over chaos (Furies), in other words of the father over the mother. The *Oresteia* viewed this passage from maternal to paternal rights as the origin of civilization, or, as Richard Lattimore puts it, "a grand parable of progress" (31, emphasis added). Ragué i Arias's plays, on the contrary, lament that the female earth goddesses have now been overcome by the male Olympian gods, who stand for power, violence, greed, oppression, and disrespect for the values of life. Her female protagonists bring to light the violence which they have suffered. They denounce the fact that "man" has established himself and his values as a measure for the entire human race. They claim that there is no hope for women, nor humankind, if the ancient world order is not restored. Thus, they fight for the rights of the women. They refuse to calm their fury; they will not be tamed.⁶ If they must suffer defeat, it will be only temporary; they promise that they will strive to restore the ancient world order. Ragué i Arias's *Women of the Night* will continue to torment Orestes or anyone else who does not respect the values of the mother. Her *Medea* withdraws her children from a world of senseless violence and greed so that they might live again in the world of the mothers.

The issue of the existence and chronological primacy of the matriarchal over the patriarchal order is more symbolic than historical. According to Ragué i Arias, proofs of the factual existence of a matriarchal society, previous to a patriarchal one, are not essential (Interview). What is important for women is to build the present on the search for a female principle, for the values of the mother. Accepting patriarchal values, as Electra, Athena, and other women have done, means for a woman to accept values that go against herself, values that will destroy her identity, her self-respect, and her world. In order to return to the original female values, Ragué i Arias's plays suggest, women must find in themselves the roots of a culture which belongs originally to women, a culture which is authentically "their own."

NOTES

1. Ragué i Arias's interest in the female characters of Greek tragedy emerges from her scholarly research, starting with her

doctoral dissertation entitled "Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro del siglo XX en España." She has published several books in this area as well: one on the female characters of Greek tragedy in twentieth-century Catalan theatre (*Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*), and others on the presence of characters and themes of Greek tragedy in Galician theatre (*Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*) and on Spanish theatre (*Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*). Finally, she has written various articles on re-visions of Greek tragedy by several male and female contemporary playwrights. For more information on Ragué i Arias's scholarly and creative production, see the introduction to her *Lagartijas, gaviotas y mariposas*, 17-20.

2. Ragué i Arias has also written a modern version of the Phaedra-Hippolytus plot, called *Crits de gavines* (1990), which was published in a Spanish version under the title of *Lagartijas, gaviotas y mariposas*. This play, set in contemporary time, has been deeply influenced not only by Greek tragedy, but also by Ibsen's *A Doll's House*. Consequently, it differs greatly in tone and setting from the two "Greek tragedies" which I analyzed in this paper. I have, however, taken my title from this third play, since it sums up in a way the themes of *Clitemnestra's* and *Medea's* tragedies.

3. See also Ragué i Arias's play *Sin nombre...todavía*: "Las mujeres, los seres humanos estamos muy cerca de la tierra...Nos gusta bailar, y cantamos, y nos acariciamos...hacemos un fuego rodeado de agua...y sacamos un muñeco del fuego, alguien que no es ni hombre ni mujer ni tampoco eso que llaman un adrógino [sic]. No, es un modelo distinto de persona, alguien a quien no le gusta la guerra ni el poder ni..." (57). This play, completed in September 1993, is still unpublished. I quote from a typescript kindly given to me by the author.

In her refusal of the binary opposition between male and female, Ragué i Arias was probably influenced by the writing of Hélène Cixous, whom she frequently quotes in her academic essays, particularly in *El discurso del género en las autoras españolas contemporáneas*. As Toril Moi has summarized, Cixous expresses a "strong belief in the inherently bisexual nature of all human beings" (108). Cixous, Moi continues, "produces what she calls the *other bisexuality*, which is multiple, variable and ever-changing, consisting as it does of the 'non-exclusion either of the difference or of one sex'" (109).

4. Ragué i Arias has translated this play into Spanish, under the same title. Although the play has never been produced, the playwright has made suggestions for the staging. Her directions for the scenes and the costumes indicate that this tragedy should not refer merely to a "classic" and "Greek" culture, but to the whole Mediterranean tradition in an unlocatable period of time. Pérez-Stanfield lists Ragué i Arias's directions for the staging: "(a) la puerta del palacio de los Atridas sugiere la vida doméstica privada y a la vez, abierta a la vida pública; (b) el tronco de un olivo, árbol que simboliza la cultura del Mediterráneo y sugiere la muerte que siempre lleva la tragedia, por estar seco y por el hacha clavada en el tronco, símbolo también del homicidio y de la venganza que reclama el crimen y (c) la tierra con un hori-

zonte mediterráneo. La autora pide que se eliminen el color blanco y las columnas, representativas del mundo griego, precisamente para evitar la localización de un solo lugar del Mediterráneo. El tono que debe predominar es el simbólico rojo, así como el negro de la cerámica micénica. El vestuario que pide la autora contrasta con la simpleza del decorado, ya que debe ser barroco y estar más cerca del mundo egipcio que del helénico, marcando todavía más esta atemporalidad que se desea. El montaje invita a que la tragedia conserve esta dimensión ya que no debe tener como solo referente la tragedia clásica propiamente dicha ni ofrecer una visión moderna de la cotidianidad del siglo XX" (88-89).

5. *Ritual per a Medea*, which is still unpublished, received the "Recull" Prize in 1989. I am quoting from a typescript kindly given to me by the author. Ragué i Arias has translated this work into Spanish, under the title *Ritual para Medea*.

6. "Las bravías que no fueron domadas" is also the title of the epilogue of the forthcoming book by Ragué i Arias and others on the discourse of gender in contemporary Spanish women playwrights.

WORKS CITED

- Aeschylus. *Oresteia*. Trans. Richmond Lattimore. Chicago: Chicago UP, 1962.
- Euripides. *Hippolytus. Medea*. Trans. Arthur S. Way. London: Heinemann, 1912.
- McNerney, Kathleen. "Reinterpretations of the Classics: What's
- Continuación de la página 29
- "Informaciones y noticias teatrales: *La voz de la sombra* (sic)". *ABC* 26 abril 1924: 29.
- "A propósito de un artículo. Una aclaración". *Heraldo de Madrid* 13 septiembre 1924: 5.
- "El Teatro: *La voz de las sombras*, tragedia de doña M^a Teresa Borragán". *El Sol* 26 abril 1924: s.p.
- Araquistáin, Luis. *La batalla teatral*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930.
- Bejarano, [Luis]. "Los teatros: Martín (...)" *El Liberal* 26 abril 1924: s.p.
- Borragán, M^a Teresa. *La voz de las sombras*. Tragedia en 3 actos. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1924.
- _____. *Ilusión*. Comedia en 3 actos. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1917.
- _____. *A la luz de la luna*. Comedia en 4 actos. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1918.
- _____. *Los dioses futuros*. Madrid: Impr. de A. G. Izquierdo, 1921.
- _____. *La sonata del misterio*. Segovia: Román García, 1923.
- _____. *Yacambo*. Novela. México: Prometeo, 1936.
- _____. *Leyendas mexicanas*. México: Prometeo, 1943.
- _____. *Jinetes de cumbres*. Novela. México: Prometeo, (1944).
- Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.

Old and What's New in Catalonia." *Studies in the Humanities* 17 (1990): 172-178.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1988.

Pérez-Stanfield, María Pilar. "La desacralización del mito y de la historia: texto y contexto en dos nuevas dramaturgas españolas." *Gestos* 2 (1987): 83-99.

Ragué i Arias, Maria-Josep. *Clitemnestra*. Barcelona: Millà, 1987.

_____. *Clitemnestra*. Unpublished typescript.

_____. *Crits de gavines*. Barcelona: Millà, 1990.

_____. *Lagartijas, Gaviotas y Mariposas (Lectura moderna del mito de Fedra)*. Introducción de Juan Germán Schroeder. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.

_____. *Ritual per a Medea*. Unpublished typescript.

_____. *Ritual para Medea*. Unpublished typescript.

_____. *Sin nombre... todavía*. Unpublished typescript.

_____. *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Barcelona: AUSA, 1990.

_____. *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro gallego del siglo XX*. La Coruña: Do Castro, 1991.

_____. *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 1992.

_____. Personal interview. Sitges, December 8, 1993.

_____, et al. *El discurso del género en las autoras españolas contemporáneas*. Granada: Universidad de Granada (forthcoming).

Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España. 1877-1931*. Barcelona: Icaria, 1985.

Folguera, Pilar. *El feminismo en España. Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 1988.

García-Abad García, M^a Teresa. "La recepción de *Fedra*, de Unamuno". *ALEC* 19 (1994): 261-71.

Gregersen, Halldan. *Ibsen and Spain*. Cambridge: Harvard U.P., 1936.

Ibsen, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1952.

M.[achado] M.[anuel]. "Los Teatros: Martín. *La voz de las sombras*, drama en tres actos (...)" *La Libertad* 26 abril 1924: 5.

Nash, Mary. "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España (1900-1939)". *Historia de las mujeres. El siglo XX*. Madrid: Taurus, 1993, 527-645.

Nieva de la Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: CSIC, 1993.

Ozimek-Maier, J. S., *Ibsen and Spain: A Re-examination. Tesis doctoral*. University of Wisconsin, Madison, WI, 1980.

Romero Cuesta, José. "Los nuevos autores". *Heraldo de Madrid* 6 septiembre 1924: 5.

Scanlon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea*. Madrid: Akal, 1986.

Ulacia Altolaquirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.

Vidal, A., "Teatros y cines". *Heraldo de Madrid* 26 abril 1924: 4.