Wilfried Floeck
María Francisca Vilches de Frutos (eds.)

Teatro y Sociedad en la España actual

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
CULTURA Y DEPORTE

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at http://dnb.ddb.de

La publicación de este volumen ha sido posible gracias a la generosa subvención prestada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Madrid

© Iberoamericana, Madrid 2004
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2004
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Reservados todos los derechos
ISBN 84-8489-140-2
ISBN 3-86527-119-7
Depósito legal:

Diseño de la cubierta: Michael Ackermann
Fotocollage de la cubierta: © Margret Floeck
Este libro está impreso integramente
en papel ecológico blanqueado sin cloro.
Impreso en Alemania

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos 9

Prólogo 11

I.- TEATRO Y DEMOCRACIA:
CAMBIOS SOCIOPOLÍTICOS Y GESTIÓN CULTURAL

Creación autorial y gestión teatral:
una interrelación en la escena española contemporánea
Mª Francisca Vilches de Frutos 17

Teatro y gestión:
el Teatro de La Abadía de Madrid
Antonio B. González 31

II.- CANON AUTORIAL Y ESCÉNICO:
LO SOCIOPOLÍTICO COMO ELECCIÓN DRAMÁTICA

El tratamiento del machismo en el teatro posfranquista
Dieter Ingenschay 53

Luces y sombras de la nueva identidad femenina
en el teatro español actual
Pilar Nieva de la Paz 65

Personajes políticos y culturales
en el teatro histórico actual:
del Conde-Duque de Olivares a Samaniego
Antonio Fernández Insuela 87

Esos laberintos de la conciencia:
Buero Vallejo en la transición y la democracia
Derek Gagen 101

Alfonso Sastre y Edgar Allan Poe:
una relación literaria
Silvia Monti 115

Forma y función de un teatro documental español:
"Ahlán", de Jerónimo López Mozo
John P. Gabriele 129

Lourdes ante Lorca. "El local de Bernardeta A." (1995)
Dru Dougherty 139

La fauna urbana en el teatro
de José Luis Alonso de Santos: del "moro" a la moralidad
Antonia Amo Sánchez 151

Temas sociales conflictivos en el teatro
de José Luis Alonso de Santos
José Rodríguez Richart 161

"Cachorros de negro mirar", de Paloma Pedrero
y "El traductor de Blumemberg", de Juan Mayorga:
dos acercamientos al neonazismo
Phyllis Zatlin 175

III.- LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES TEATRALES: DISCURSOS TEXTUALES Y ESCÉNICOS

¿Entre posmodernidad y compromiso social?
El teatro español a finales del siglo xx
Wilfried Floeck 189

Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo
(las estrategias del Bufón)
Óscar Cornago Bernal 209

¿Fragmentos, elipsis, huecos textuales?
La escritura de los jóvenes autores dramáticos
Susanne Hartwig 223

El ritmo como paradigma estético
del teatro español actual
Yvette Sánchez 241

Para una teoría del "no-lugar" en el teatro
español contemporáneo
Anxo Abuín González 255

Los discursos del cuerpo en la creación
escénica contemporánea
José A. Sánchez 269

Las servidumbres naturalistas del cine
(sobre algunas adaptaciones cinematográficas
recientes de textos teatrales "problemáticos")
José Antonio Pérez Bowie 283

"El ajuar de la memoria": un imperativo ético y estético
en "El lápiz del carpintero", de Rivas, Cuña y Reixa
Mª Teresa García-Abad García 303

El teatro español de los noventa:
el "humorismo" como clave estética
Isabelle Reck 321

Entre condenación eterna y salvación:
crítica social y ética en "La marca del fuego" (1986)
y "Leyenda aúrea" (1998), de José María Rodríguez Méndez
Cerstin Bauer-Funke 335

"Sangre lunar", de José Sanchis Sinisterra:
transgresión de las normas, transgresión de las formas
Monique Martinez Thomas 349

El texto dramático desde su perspectiva
de puesta en escena
Ernesto Caballero 361

Innovaciones en escena y diálogo
del teatro español del siglo xx
Klaus Pörtl 369

LUCES Y SOMBRAS DE LA NUEVA IDENTIDAD FEMENINA EN EL TEATRO ESPAÑOL ACTUAL

Pilar Nieva de la Paz
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Las profundas transformaciones sociales acontecidas en nuestro país durante las últimas décadas han tenido su reflejo en la configuración de nuevos modelos femeninos y en la creciente actualidad del debate sobre ciertos temas ligados a la cambiante identidad genérica de las mujeres. Así, la consolidación progresiva de éstas últimas en el ámbito laboral, y la consiguiente compatibilización de roles públicos y privados que una gran mayoría de españolas está llevando a cabo, ha supuesto una considerable "revolución social", de marcadas consecuencias en sus relaciones con el entorno, muy especialmente en las relaciones de pareja y en las materno-filiales. Resulta hoy casi inevitable interrogarse acerca del nuevo lugar que las mujeres ocupan en las sociedades occidentales y también sobre sus relaciones con los hombres, después de medio siglo de enormes cambios en la condición femenina (Lipovetsky 1999: 9). Conviene recordar que, en el mundo desarrollado, ellas han estado hasta no hace tanto tiempo sometidas a las servidumbres inevitables de la procreación y sólo recientemente han logrado liberarse de esa atadura histórica. Soñaban con ser madres y amas de casa, mientras que ahora quieren ejercer una actividad profesional. Se hallaban sometidas a una moral severa, disfrutando actualmente de una libertad sexual impensable hace tan sólo unos pocos lustros. Estaban confinadas en ciertas esferas de actividad consideradas "femeninas" y han abatido las barreras, ocupando puestos en los más diversos sectores profesionales y reivindicando cada vez con más fuerza la paridad política. La pasada centuria ha sido testigo en este sentido de una auténtica revolución que augura un siglo XXI que algunos pensadores pronostican como "de las mujeres" (Camps 1998).

El teatro español contemporáneo no ha sido ajeno a dichos cambios, sino que ha reflejado con creciente atención la novedosa irrupción de estas variables sociales, con el asentamiento definitivo de la mujer en el mundo laboral y un acce-

so cada vez más generalizado a la independencia económica y a niveles crecientes de autonomía y libertad. Este fenómeno es uno de los que ha contribuido de forma notable a la sensación de desorientación y malestar generalizados que recogen numerosas obras dramáticas recientes, entre las que se encuentra un significativo número de títulos centrados en el actual cuestionamiento de la identidad de hombres y mujeres (Vilches 2003). Tanto los autores como los lectores y los espectadores son cada vez más conscientes del papel que la creación cultural, como también otras instituciones públicas, desempeña en la construcción social de la identidad sexual (Bourdieu 2000). Las imágenes transmitidas desde la literatura, el teatro y el arte en general reproducen las claves fundamentales por las que se reconoce hoy a cada uno de los géneros y contribuyen así a consolidar estas construcciones identitarias colectivas (Gilbert y Gubar 1979; Miller 1983; Rincón 1997; Sauret y Quiles 2001). De ahí el interés de emprender una reflexión acerca de las formas, los motivos y las perspectivas que están utilizando los autores varones para representar a las mujeres en algunas de las obras que han sido llevadas a escena en el teatro español del último lustro.

Como enseguida veremos, varios de los hombres españoles que están escribiendo y estrenando obras dramáticas han sabido ver la enorme trascendencia de los cambios provocados por la configuración y consolidación progresiva de una nueva identidad femenina, hecho que está obligando a cambios urgentes en la definición social de los roles masculinos y que supone además una auténtica revolución para las relaciones entre los sexos, cada vez más complejas e inestables (Badinter 1993; Butler 1990)[1]. Todas estas cuestiones son objeto de atención prioritaria en textos de varios autores instalados en el canon dramático español como José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Domingo Miras, Alberto Miralles y Pedro Víllora, cuyo análisis arroja interesantes conclusiones sobre el estado de la cuestión en la sociedad española actual. Además, puesto que la identidad de ambos sexos se establece de modo relacional (Montesinos 2002: 25), esta reflexión servirá para acercarnos a la autoindagación que están llevando a cabo los dramaturgos sobre la evolución de su propia identidad. El interés evidente de los autores por

1 Las profesionales de la literatura dramática y de la escena han contribuido sin duda a plasmar desde su particular óptica estas recientes realidades. Autoras y directoras de teatro están dotando así de especial visibilidad pública a ciertos temas candentes de la realidad femenina española (Floeck 1995b; Leonard 1998; O'Connor 1998; Serrano 1994; Nigro y Zatlin 1998). Uno de los caminos elegidos ha sido la revisión de motivos y personajes históricos y míticos que permiten plantear los problemas y revisar los "relatos modelizantes" que afectan a la mujer actual (Floeck 1995a; Nieva 1999; Ríos 1999; Vilches 2002).

los cambios en los roles sexuales conecta, además, con una demanda social clara, que se ha puesto de manifiesto una y otra vez mediante el éxito comercial de numerosos espectáculos que abordan los rasgos socioculturales definitorios de cada género desde una perspectiva generalmente cómica. Tras el gran éxito de público y crítica alcanzado a mediados de los noventa por *¡Hombres!* [1994] (1995), creación colectiva de la Companya T de Teatre y de un grupo de autores catalanes, con dramaturgia y dirección escénica de Sergi Belbel, que gira en torno al tema de la "guerra de los sexos" (Vilches 1997: 157), ha llegado a los escenarios de las últimas temporadas una verdadera estela de espectáculos sobre el tema, que han logrado también muy buena aceptación por parte de los espectadores, principalmente. Destacan entre ellos títulos como *5 hombres.com*, *5 mujeres.com*, *Defendiendo al cavernícola*, *¡Entiéndemetúamí!*, *Monólogos de la vagina*, *Se quieren*, *Confesiones de mujeres de 30*, etc.

Merece una valoración positiva la opción de algunos de nuestros autores más comprometidos con la realidad social por reflexionar desde el teatro sobre una cuestión tan compleja, reconociendo así su singular vigencia en el debate cultural. El acercamiento a los nuevos problemas que están afectando a las mujeres de hoy, como la inestabilidad laboral y el desempleo, la competencia en entornos de trabajo muy masculinizados, la dificultad para compatibilizar vida profesional y familiar, etc., así como la identificación de algunos de ellos con una extendida reivindicación femenina, la necesidad urgente de un cambio de mentalidades y comportamientos para que se haga efectiva la equiparación "teórica" entre hombres y mujeres, son muestra de la contribución de la escena al avance del pensamiento igualitario en el país. Con todo, se percibe en algunas creaciones la pervivencia de determinados estereotipos sobre la mujer que se resisten a desaparecer y constituyen de hecho uno de "los principales obstáculos a la equiparación real entre hombres y mujeres" (Alberdi 1999: 268). Se observa, además, la recurrencia de algunos "temores" y "suspicacias" en relación con el avance progresivo de las mujeres en diferentes ámbitos de poder, que abarcan desde una cierta prevención frente al modelo de la "mujer perfecta" y el rechazo de un cierto tipo de "mujer profesional"[2], hasta el miedo a la incomprensión y la soledad por parte de unos hombres que sienten la pérdida de su autoridad y ven cada vez más difícil la convivencia de pareja en un entorno familiar desjerarquizado (Flaquer 1999; Gil Calvo 1997).

El análisis de los personajes que protagonizan las obras contribuye a la reflexión sobre cómo están asumiendo muchos españoles la creciente alteración

2 En prensa este trabajo, nos llega un artículo que aprecia parecido rechazo en las novelas y el cine actual (Mayoral 2003: 13).

del esquema de relación entre ambos sexos. Se observa así que la consolidación de la participación femenina en los más diversos campos de la actividad pública ha permitido la aparición en nuestro teatro último de nuevos modelos de mujer, especialmente el de la "profesional de éxito", que da cuenta de la contradictoria percepción social sobre el trabajo femenino que predomina aún en el país. La autosuficiencia económica alcanzada en los últimos lustros por las mujeres, clave de la transformación de las relaciones hombre-mujer, se refleja mediante este modelo de mujer: de mediana edad, muy bien situada profesional y económicamente, pero "desequilibrada" en sus comportamientos y emocionalmente "fracasada"; un modelo que aparece a menudo aderezado con los rasgos característicos de la "mujer fatal" y con referencias al actual prototipo de la "mujer sola" (Alborch 1999): solteras, separadas y divorciadas, que mantienen su propio hogar y asumen con frecuencia en solitario las tareas de la maternidad.

Encontramos un ejemplo de profesional madura bien instalada protagonizando la "crónica de mujeres en dos actos" de Ignacio Amestoy, *Cierra bien la puerta* (2001)[3]. Rosa, "una de las periodistas más influyentes de este país" (Amestoy 2001: 61), perteneciente a la llamada Generación del 68, ha entrado en la cincuentena con una consolidada trayectoria laboral a sus espaldas. Es una mujer fuerte y valiente, madre que ha criado con la única ayuda de la Tata a una hija veinteañera, Ana, lista ya para independizarse del hogar familiar. Precisamente esta cuestión, la necesidad de volar de esta joven economista en ciernes, desencadena un conflicto representativo del enfrentamiento generacional en la cadena matrilineal[4]. La obra plantea las dificultades que las jóvenes de los noventa han experimentado para hacerse "mayores" frente a unas madres

3 La obra fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid [6-IX-2001], bajo la dirección de Francisco Vidal. Formaron el reparto Beatriz Carvajal ("Rosa"), Ainhoa Amestoy ("Ana") y Elisenda Ribas ("La Tata").

4 Esta joven de la "Generación del euro" (Amestoy 2001: 71), es más conservadora que sus antecesoras, con una formación académica de primer nivel ("supercualificada"), pero con fuertes problemas para su inserción laboral y para independizarse de su núcleo familiar. De ahí su enfrentamiento explícito con la generación de su madre: "ANA- [...] No me entiendes. ¡Sigues sin entenderme! Tú has tenido unos padres, una profesión, ni se sabe la de amantes, eres una estrella del periodismo y la vida social... ¿Yo, qué tengo, qué soy? Tú has hecho lo que has querido en la vida. Yo he hecho lo que me has dejado hacer. Tú, mamá, y los que son como tú, habéis hecho una sociedad que no me gusta. Fuisteis realistas, pedisteis lo imposible. [...] Queríais cambiar el mundo y, efectivamente, lo habéis cambiado. Debajo de los adoquines nunca estará ya la playa... A vuestro paso lo que queda es tierra quemada. No quiero nada de ese pasado que es el tuyo" (*ibidem*: 86).

fuertes, independientes, rupturistas, tildadas por algunos de "dominadoras", que han conseguido una total autonomía económica y se han responsabilizado de su maternidad a menudo en solitario. La incomprensión suele ser la tónica de su relación con unos hijos que reproducen las presiones y prejuicios sociales predominantes, al culpabilizarlas por su dedicación profesional en detrimento, según opinan ellos, de sus tareas de madre[5]. Tal y como se la presenta en el arranque de la obra, el personaje de Rosa encarna a esas mujeres que han "mimetizado" códigos masculinos para alcanzar el éxito: ambiciosas, sin grandes escrúpulos a la hora de conseguir sus objetivos y entregadas en cuerpo y alma a ganar dinero y poder[6]. Como otras de las profesionales que protagonizan las obras del teatro español último, también Rosa se siente afectivamente sola[7]. La resolución final del conflicto, con la marcha definitiva de la hija y la promesa de una nueva vida sentimental al lado de un antiguo amante, parece ofrecer a la protagonista un futuro más equilibrado y sereno, superados ya los escollos que encontró en el largo camino hacia la consecución de una doble realización personal: la profesional y la afectiva.

Las dos protagonistas femeninas de *La Comedia de Carla y Luisa* (2003), de José Luis Alonso de Santos, se enfrentan en distintos momentos con el problema del paro, que como se sabe afecta de modo especial a las mujeres españolas (Ramírez 1999). Carla es una "mujer elegante y atractiva, de cuarenta y algún años", ejecutiva de una editorial. Luisa es una parada de larga duración acogida en casa por su amiga. Además de recibir de ella un total apoyo material, ella es su "paño de lágrimas", la persona escogida para desahogarse, volcar su frustración y dar rienda suelta a su pérdida de autoestima. La particular forma de entender la amistad de estas dos mujeres que, como las cinematográficas Thelma y Louise —expresamente aludidas en la obra— deciden unir definitivamente sus destinos (García 2001), resulta un motivo interesante

5 "ANA- (*Bebe*) Pensé que no ibas a venir. Que te habías olvidado de mí./ ROSA- ¿Me he olvidado muchas veces de ti?/ANA- Siempre estás tan ocupada" (*ibidem*: 56); "ANA- ¿Qué has hecho? Encerrarme en esta cárcel, condenándome a cadena perpetua... ¿Qué no has hecho? [...] Con ser muy singular el que no me hayas querido dar un padre..., ha sido peor que no me hayas sabido dar una madre... (*Estalla en llanto y corre a abrazar a su madre, y le tapa la boca con sus dos manos*) ¡Tengo miedo!" (*ibidem*: 62). Véase a este respecto Vilches 2001a: 7-8.

6 "ROSA- El hijoputa del director es ese señor. Pero no es el único. Un periódico es una tribu de antropófagos en una selva de caníbales... [...]/ ANA- ¿Y tú eres antropófaga o caníbal?" (Amestoy 2001: 50).

7 "ROSA- ¡Las vísperas siempre son más bellas que los grandes días! Mañana ya es hoy. Se acabó tu tiempo, ¿no? Déjame sola. Porque es como estoy; sola. ¡Sola, sola, sola...!" (ibidem: 59).

de reflexión, al margen de las cuestiones que el autor explícitamente propone en el programa de mano del montaje como ejes de la obra[8]. Las dos claves que caracterizan a las profesionales actuales serían, según este autor, su especial vulnerabilidad en el mercado de trabajo, y un conflicto sentimental permanente, motivado por la insatisfacción de sus relaciones amorosas. Alonso de Santos menciona directamente a la mujer profesional e independiente, y a cómo ésta goza "teóricamente" de una igualdad de oportunidades respecto al hombre que en la práctica no es real[9]. Observa también que a las protagonistas de su obra ya no les sirven los esquemas del pasado, pero tampoco encuentran fórmulas nuevas para "tener una relación positiva con el otro sexo". El desequilibrio psicológico de Luisa, que llega incluso a intentar el suicidio, y los consiguientes problemas para su anfitriona, son causa de numerosas situaciones de comicidad que refuerzan su imagen almodovariana de mujeres "al borde de un ataque de nervios"[10].

La obra de Alberto Miralles, *¡Hay motín, compañeras!* (2001), ofrece un par de personajes que responden también al modelo de la profesional liberal, muy representativos de la curiosa alternancia de "luces" y "sombras" en el trazado de muchas de las protagonistas de estas obras[11]. Miralles adopta la posición marxista

8 "LUISA- Estoy harta de tu comida, y de tu trabajo, y de tu casa, y de tu... 'teclado' de mierda [...] ¿Será posible? ¿Cómo puede vivir la gente cada uno a lo suyo, sin preocuparse de lo que le pasa a los demás? ¿Qué mundo de mierda es éste?/ CARLA- ¿Qué quieres, que me ponga a llorar o que me vaya contigo a vender *La Farola*? ¿Tengo que sentirme mal por no estar mal, como tú? ¿Qué hago? ¿Me suicido en plan de solidaridad?" (Alonso de Santos 2003: 164).

9 La obra fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa, de Madrid [22-II-2003], bajo la dirección de Eusebio Lázaro. Formaron el reparto Cristina Higueras ("Carla"), Fiorella Faltoyano ("Luisa"), Fernando Sánchez-Cabezudo ("Ángel") y Alberto Agudín ("Maquinista").

10 "LUISA- No es una tienda, es un iglú, analfabeta. Y no toques mi ropa que la llenas de electricidad. (*Habla llena de calma, mientras recoge la ropa que CARLA ha tirado*) Lo primero que tienes que hacer es ir al psiquiatra, que das calambre [...]./ CARLA- Cómo no voy a estar de Prozac si vienes a mi casa, te instalas aquí en medio como si estuvieras en un camping, pones en mi salón esa glu-glu o como se llame, tiendes tu ropa, dejas esto que parece una casa de locos, y desarrollas un minucioso y diabólico plan para confundirme por dentro [...]./ LUISA – Que acabes como tu madre, querrás decir, que ya sabes cómo acabó, majara perdida... [...] (*Carla se detiene, deja la silla en el suelo, se sienta en ella, y llora a golpes nerviosos*)" (*ibidem*: 152).

11 La obra fue representada en el Teatro Fígaro, de Madrid [2002], bajo la dirección de Ángel García Moreno. Figuraron en el reparto Gema Cuervo ("Lucía Rábula"), Ana Soriano ("Amelia"), Karola Eskarola ("Toña"), Elvira Travesí ("Asunción"), Pepa Sarsa ("Puri"), Eva Higueras ("Rosario"), Yolanda Farr ("Helena"), Elena Maurandi ("Teresa") y Alfredo Alba ("Director" y "Pedro").

clásica en relación con las reivindicaciones emancipistas al sostener la imposibilidad de una liberación de la mujer independiente de una liberación de clase. Los prototipos femeninos positivos aparecen representados en la pieza por las presas, consideradas las auténticas víctimas por ser miembros de un sector social claramente marginado y desfavorecido[12]. Por el contrario, la perspectiva autorial muestra un cierto rechazo hacia el modelo de la profesional liberal que reproduce determinados vicios considerados tradicionalmente como "masculinos": ambición, soberbia, adulación al jefe, humillación del inferior, falta de ética, hedonismo frívolo, etc.[13]. El inicio de la obra nos sitúa ante una presentadora de televisión, Lucía Rábula, dedicada por completo a su vida laboral. Tanto ella como Amelia, ejecutiva de una empresa de publicidad, parecen capaces de traicionar a su propio sexo con tal de alcanzar sus objetivos y "trepar" un poco más en la pirámide social[14]. La conocida periodista resulta, de hecho, un personaje nada simpático: disfruta presumiendo de sus logros y exhibiendo su poder, al tiempo que manipula, domina y miente sin ningún reparo. Ofrece también un interés especial como "actualización" del clásico tipo de la *femme fatale*. El donjuanismo femenino se relaciona a través de este personaje con un cierto "revanchismo sexual" que revela el ansia de dominación sobre el hombre[15]. De ahí que, por ejemplo,

12 "HELENA- [...] Una mujer delincuente es doblemente peligrosa. Su delito mayor no es robar o matar, sino romper el esquema en el que se la ha colocado: hija obediente, esposa sumisa y madre abnegada. Pero si roba o mata pone en tela de juicio la obediencia, la sumisión y el sacrificio. Y eso hasta usted debería saberlo./ LUCÍA- ¡Claro que lo sé, soy una mujer!/ HELENA- Pero se le ha olvidado, porque para ser igual que los hombres ha imitado todo lo malo que ellos tienen. Y de lo malo, lo peor son sus prejuicios sobre nosotras. (*Mira a* ROSARIO.) Si una madre mata a su hijo es un monstruo, no importa si a lo mejor lo salvó de sufrir una vida de perros" (Miralles 2001: 52).

13 "DIRECTOR- Veo que tiene el hacha afilada./ AMELIA- Si no fuera así, usted me despediría./ DIRECTOR- Sin piedad, calculadora, testaruda y ambiciosa. Me encanta: es todo lo que admiro en los hombres./ AMELIA- La ambición no tiene sexo. Sólo se practica" (*ibidem*: 23).

14 "AMELIA– (Tras una pausa.) Dentro de unos días habrá un motín en la cárcel./[...]/ DIRECTOR- ¿De mujeres?/ AMELIA- ¿Ve? También usted se sorprende./ DIRECTOR– ¡Pero será peligroso! ¡Son delincuentes!/ AMELIA– Y madres./ DIRECTOR- ¿Y qué?/ AMELIA– Las madres no son delincuentes./ DIRECTOR– ¡Éstas lo son!/ AMELIA– Con un bebé en los brazos no lo parecerán" (*ibidem*: 21-22).

15 "AMELIA– ¿No decías que a los hombres hay que despreciarlos?/ LUCÍA- Hay que despreciarlos después de haberlos usado. Pero ése [Pedro] está todavía en período de garantía./ AMELIA– Ahora comprendo por qué no sabía ni dónde estaba el botón del zoom./ LUCÍA– Mientras sepa tocar los botones que a mí me gustan, los otros ya se los iré enseñando" (*ibidem*: 43).

se la presente abusando de su poder para acosar a uno de los jóvenes técnicos que trabajan a sus órdenes, dando así la vuelta al polémico asunto del acoso sexual en el trabajo. La crítica de Miralles a la competitividad y ambición desmesuradas de este tipo de profesionales no impide, sin embargo, el que el autor incluya al mismo tiempo ciertas referencias a la discriminación salarial de las mujeres en el trabajo o a la sutil pervivencia de un techo de cristal que obstaculiza el ascenso laboral en igualdad de condiciones frente a los hombres[16]. Finalmente, la convivencia con las presas durante los momentos más peligrosos del motín cambia la percepción que estas dos triunfadoras tenían de la realidad, convirtiéndolas en dos seres más solidarios y dotándolas de una humanidad de la que antes carecían. Su nueva conciencia social abre el camino hacia la contribución activa de estas dos protagonistas para paliar las consecuencias de la opresión del poder económico sobre algunas de sus víctimas más débiles, las mujeres marginales.

También la creciente obsesión por el culto al cuerpo aparece como un factor condicionante de la trayectoria personal y laboral de la mujer, que desde antiguo se ha visto sometida a una fuerte presión social en relación con su apariencia física (Fernández Ventura 2000). En *Un busto al cuerpo* (2001), de Ernesto Caballero, encontramos planteada esta cuestión, de nuevo referida, de forma especial, a las profesionales de los medios de comunicación[17]. Cristina 2 es una periodista de radio y televisión que quiere hacerse un implante para aumentarse el pecho. Traslada así la clásica reivindicación de buena parte de las mujeres de los años sesenta y setenta, sentirse "propietarias de su propio cuerpo", a su actual deseo de someterse a una operación de cirugía estética[18]. Su amiga, Cristina 1, profesora universitaria especializada en teoría feminista, intenta sin éxito que abandone este propósito, que entiende responde a la presión social existente sobre

16 Nada más arrancar la obra, Amelia se queja ante su jefe de la desigualdad salarial que padece debido a la preferencia de éste último por sus colegas varones (*ibidem*: 20).

17 Estrenada en el Teatro Moderno, de Guadalajara [28-XII-1999] y representada en el Teatro Alfil, de Madrid [2002], con dirección de Ernesto Caballero. El reparto de actrices estuvo compuesto por Rosa Savoini/ Ascen López ("Cristina–madre"), Amparo Vega ("Cristina–amiga") e Inge Martín ("Cristina–hija").

18 "CRISTINA 2- Perdona, pero a mí me parece que se trata de una reivindicación radical del cuerpo femenino. Esa artista se ha puesto un aro en el pezón para manifestar con ello que sólo ella es la propietaria de su cuerpo y que el pezón ya no sólo está destinado a las tradicionales funciones amamantadoras." (Caballero 2001: 136); "a veces pienso que el orgullo del cuerpo femenino pasa por nuestra capacidad de intervención sobre el mismo... se trata de mi propia autoestima... Cristina sin embargo piensa [...] que lo hago para construirme a través de la mirada de los hombres" (*ibidem*: 137).

la obligación de la mujer de permanecer eternamente joven y bella[19]. Las dos debaten con la hija de esta última, Cristina 3, representante del relativismo escéptico de las jóvenes de los noventa, acerca de la siempre cuestionada imagen femenina, la presión mediática y las opciones que cada mujer tiene desde su condicionada libertad individual[20]. La madre y su amiga aparecen configuradas por el autor como dos mujeres inteligentes, cultas, bien instaladas profesionalmente, teóricamente liberadas, pero sometidas en cambio a la obsesión por la propia imagen, tan extendida entre las mujeres actuales. Cristina, "la hija", perteneciente a la generación del *piercing*, también vive esa preocupación por su aspecto, pero la acepta sin cuestionarse nada más. De hecho, se enfrenta a su madre, que se cree portavoz de los valores progresistas de la Generación del 68, y le reprocha, por el contrario, ser una "madre castradora", comparándola con "Circe, Medea, Saturna, Bernarda Alba" (Caballero 2001: 152). Como ocurría en la relación materno-filial planteada en la obra de Amestoy, encontramos nuevamente a una madre independiente, fuerte, progresista, que ha criado a su hija en solitario, censurada por ésta al observar tan sólo las aparentes contradicciones entre su pretendido feminismo ideológico y su actitud en relación con la belleza corporal[21]. Según la joven Cristina, las intelectuales "necesitan justificar con la cabeza todo lo que les pide el cuerpo" (*ibidem*: 139). Las posturas de las tres mujeres avanzan, sin embargo, hacia la confluencia final. La profesora "concienciada" acaba por aceptar la necesidad de su amiga de "construirse" como realmente quiere ser, decide que "hay que saber con-

19 "CRISTINA 1- Cristina no entiende que aunque hay cosas, no todas, que ya están conseguidas, no entiende, no quiere entender, algo tan elemental como es el hecho de que todavía hay partes del mundo [...] donde las mujeres no son consideradas dueñas de su propio cuerpo, sí, hoy en día, me gustaría que entendiera mi amiga Cristina, que en cuanto te confías, aparece un diseñador que te obliga a ceñirte el artefacto que surge de su misoginia, o el médico que te dice si debes o no amamantar, si puedes o no ir con el pecho al descubierto" (*ibidem*: 137-138).

20 La periodista plantea así el polémico debate en uno de sus programas de radio: "CRISTINA 2- (*En off*) Una noche más en *La hora de Cristina*... Hoy vamos a tratar un tema que está sobre el tapete de la actualidad más inmediata: el culto a la propia imagen... ¿Realmente la moda es una imposición de los medios, o por el contrario, crearse una propia imagen es una opción personal, libre e individual? ¿Podemos realmente hablar de opciones individuales en esta sociedad en que nos vemos sometidos al continuo bombardeo de mensajes subliminales (y no tan subliminales) acerca del cuidado de la imagen?" (*ibidem*: 161).

21 "CRISTINA 1- Es mi amiga. Y además ella es el exponente de una realidad frente a la cual yo me posiciono. Y no entiendo por qué ahora le ha dado por querer posicionarse, literalmente, unas tetas de quinceañera./ CRISTINA 3- ¡Mamá, estás sacando las cosas de quicio! Tú te gastas un dineral en ropa pija de diseño progre y en productos de cosmética natural..." (*ibidem*: 28).

vivir con la discrepancia". Decide también realizar una aproximación al mundo y la mentalidad de su hija para intentar entender su agresiva "estética": "aunque no lo comprendo, no me quedan más narices que aceptar tu corte de pelo, tu tatuaje en la ingle, tu dieta delirante, y las performances de un tal JM, que no consiste en otra cosa más que en rebanarse las pantorrillas con una cuchilla de afeitar" (*ibidem*: 159). Una visión positiva de la comunicación y el afecto que reina entre estas mujeres, que las ayuda a salvar sus diferencias generacionales e ideológicas, impregna el desenlace final de la comedia.

La reivindicación de una figura histórica del temprano feminismo hispano, Hildegart, se combina en *Aurora* (1999), de Domingo Miras[22], con una particular insistencia en el motivo de la locura femenina, encarnado en el personaje que da título a la obra, recreación de la madre asesina que en 1934 acabó con la vida de la joven líder cuando percibió que intentaba escapar de su férreo control ideológico[23]. Se combinan así dos modelos femeninos que pueden dar lugar a interpretaciones enfrentadas acerca del sentido final de la obra, al depender éste de en cuál de ellos se sitúe el foco principal de atención. Por un lado, la figura de Hildegart, que mantiene a lo largo de la obra los rasgos de inteligencia, combatividad y valor por los que pasó en su día a la historia y, por otro, el personaje de Aurora, ejemplo señero de "mujer loca", un prototipo abundantemente recreado en la literatura y el teatro español que podría tener que ver con una larga tradición cultural misógina (Segura Graiño 2001). Aurora aparece dibujada, de hecho, como una loca poseída de una obsesión patológica de grandeza[24], con influencias nietzscheanas muy de época: crear a una "súper mujer", capaz de liberar al

22 La obra fue escrita en 1997 y presentada en un ciclo de teatro leído en la temporada 1997-1998 (Serrano 1999: 29). Se representó con carácter de estreno en la Sala Galileo, de Madrid, la temporada 2002-2003, bajo la dirección de Manuel Canseco. Formaron el reparto Marisol Membrillo ("Aurora"), Francisco Vidal ("D. Quinito") y Cristina Pons ("Hildegart").

23 Un ejemplo coetáneo de reivindicación de una pionera del feminismo español de preguerra se encuentra en la obra *Y María tres veces amapola María* (1998), de Maite Agirre, sobre la figura histórica de María de la O Lejárraga, que firmó sus obras con el apellido de su esposo, Martínez Sierra (Nieva 1999). Otras figuras representativas de la lucha por la emancipación de la mujer están siendo objeto de homenaje literario reciente. Véase, sin ir más lejos, la recreación de Flora Tristán llevada a cabo por Mario Vargas Llosa en su novela *El Paraíso en la otra esquina* (2003).

24 "AURORA- Yo romperé las cadenas que aprisionan a las hembras del género humano. Yo saltaré la argolla que atenaza su cuello, yo las redimiré de la esclavitud, llevando a sus espíritus la luz de la verdad. Una luz que nacerá de mí, como la luz del día que nace de la aurora. De la aurora, ¿se da usted cuenta? Yo soy la aurora de una nueva era, yo. ¡Mi propio nombre me marca mi destino!" (Miras 1999: 48).

conjunto de su sexo y acabar "con la dictadura del macho" (Miras 1999: 55). Además, Miras no evita recurrir a algunos difundidos tópicos antifeministas en relación con el puritanismo, la histeria y la radicalidad de las mujeres emancipistas para caracterizar a su personaje central[25]. El propio autor no ignoraba las posibles implicaciones de su creación cuando se declaró ajeno a cualquier intencionalidad "antifeminista" y manifestó en cambio su único interés por denunciar las consecuencias terribles del fanatismo (*ibidem*: 16-17).

Las sufragistas son objeto también de una crítica satírica en *Cuando las mujeres no podían votar* (2000), de Alberto Miralles, situada en el mismo marco cronológico que la anterior, la preguerra española. Como en la otra pieza de este autor ya comentada, el dramaturgo plantea aquí la divergente posición de feministas y socialistas en relación con la emancipación de la mujer. Las reivindicaciones por el sufragio de las mujeres son consideradas como demagógicas y poco revolucionarias por parte del único personaje masculino de la obra, Carlos, el chófer, socialista seguidor de las teorías de Augusto Belbel que identifica "el problema de la mujer con el problema obrero" (Miralles 2000: 60)[26]. Su novia, Mariana, una humilde sirvienta, representa el prototipo femenino positivo en la obra. El autor nos advierte de que el verdadero radicalismo feminista no tiene tanto que ver con el lenguaje y las estructuras "simbólicas" como con las estructuras económicas. Así Mariana apunta a las que el autor considera las causas profundas de la victimización femenina al defender que esta lucha ha de hacerse en paralelo a la liberación del proletariado, porque, como afirma hacia el final de la obra, "el voto femenino usado sólo para beneficiar a la mujer no es mejor que

25 "AURORA- [...] ¡No ha sido la fuerza bruta, sino el sexo, lo que las ha llevado ahí! Están contrahechas y deformes, tienen más sexo que cabeza! ¡Les enseñaron que el amor es un misterio y se lo creyeron, pobres ignorantes! ¡Un misterio sagrado y maravilloso, que se les descubría cuando el cerdo de su marido las ponía boca arriba! [...] ¡El maldito sexo! (*Repentinamente furiosa, histérica de nuevo.*) ¡Eso es tan natural como el comer! ¡Es igual, es igual! ¡Es como beberse un vaso de agua! ¡No lo agradezcáis tanto, que os esclavizáis, putas! (*Se arroja al suelo, golpeándolo con los puños*) ¡Que lo hacéis vuestro amo! ¿Es que no lo veis? ¡No os vayáis con él, guarras! ¡Guarras! (*Se queda inmóvil, jadeando, con la cabeza en el suelo.*)" (*ibidem*: 46).

26 "CARLOS- [...] No digo que conseguir el voto no sea importante, pero afirmo que lo es más centrar la lucha en la igualdad social. La liberación de la mujer es una de las muchas reivindicaciones necesarias para lograr la dignidad del ser humano. Pero no es, no debe ser, la única. Junto a la liberación de la mujer está la libertad para crear sindicatos, la defensa de los presos en los momentos de represión, el derecho a la huelga durante los conflictos" (Miralles 2000: 59).

el que usa el hombre para beneficiarse a sí mismo" (*ibidem*: 67), o un poco más adelante, "La mujer sólo será libre cuando no necesite el dinero de su marido" (*ibidem*: 69)[27]. Por otro lado, el texto basa buena parte de su comicidad en la caricatura de las agitadoras feministas, presentadas como personalidades grotescas marcadas por la "insatisfacción sexual" (Ragué-Arias 2000). Se las describe, en suma, como unas cuantas mujeres ociosas que no tienen nada mejor que hacer (Miralles 2000: 38). En relación con la citada sátira, resulta de especial interés una parodia del "radicalismo lingüístico" de algunas de estas sufragistas. La particular obsesión de Gertrudis por invertir el género de las palabras es motivo recurrente de hilaridad; un detalle anacrónico que vincula la crítica con el énfasis actual del feminismo contra el uso sexista del lenguaje[28].

Paralelamente al trazado de los citados modelos, los dramaturgos plantean en sus obras muchos de los problemas que afectan a las españolas de hoy. Dentro del ámbito privado, en el que tradicionalmente se han visto situadas en la realidad y en la escena, destaca en las obras últimas el énfasis a la hora de abordar la evolución de la pareja, abocada con frecuencia a la ruptura, con una secuela cada vez más alarmante de violencia de género[29]. Además de abordar estas cuestiones de la vida privada, destaca la actual elección por parte de nuestros dramaturgos de múltiples asuntos relativos a la creciente inserción femenina en la esfera pública. Se plantean así algunas de las nuevas circunstancias profesionales que viven las recientes generaciones de españolas: la discriminación salarial, la amenaza del desempleo, la vivencia creciente de la competitividad laboral, la especial incidencia de la tiranía de la imagen en su trayectoria laboral, los problemas para compatibilizar trabajo y familia, etc.

27 "MARIANA- El voto no es una fórmula mágica capaz de resolver toda la amargura y la frustración en la vida cotidiana de las mujeres, ni logrará que las clases bajas vivan mejor. ¿Qué igualdad pedís con el voto? ¿De qué igualdad habláis? Queréis la igualdad con vuestros iguales para perpetuar la desigualdad con el resto de la sociedad. 'No existe un problema femenino, sino un problema humano'./ GENOVEVA- ¡Esa frase es de Federica Montseny! Estamos rodeadas. ¡Asunta, reacciona!" (*ibidem*: 68).

28 "GERTRUDIS- [...] El lenguaje es 'machisto' y yo lo transformo. No admito palabras de género femenino que sean negativas, por eso no digo guerra, sino 'guerro', y tampoco violencia, sino 'violencio'" (*ibidem*: 30).

29 Sobre los malos tratos por parte de sus parejas que sufren a menudo las mujeres, véase, por ejemplo, el reciente montaje *Defensa de dama*, de Joaquín Hinojosa e Isabel Carmona, en el Teatro de La Abadía, de Madrid, bajo la dirección de José Luis Gómez [2002]. Un antecedente en clave de humor en relación con el tema puede verse en *Comisaría especial de mujeres* [1992] (1993), de Alberto Miralles.

La valoración social contradictoria que todavía existe en relación con el trabajo de la mujer se refleja también con claridad en nuestro último teatro[30].

Como adelantaba anteriormente, los dramaturgos españoles están planteando varios de los problemas de convivencia entre géneros que afectan al conjunto de la sociedad actual[31]. Fue pionera en el tratamiento de esta cuestión una obra que, transcurrido ya más de un lustro desde su estreno, sigue siendo representada, *¡Hombres!* [1994] (1995), espectáculo de T de Teatre con dramaturgia de Sergi Belbel. Tras prestar su voz, cómica e irónica, a algunas de las figuras masculinas más representativas de la pasión amorosa en la historia y la literatura (Don Juan, Valmont, Casanova, Sade, Masoch), un grupo de mujeres dialogan con humor e ironía sobre los hombres: cómo son, cómo se relacionan con ellas y cuáles son los puntos de fricción que surgen en el marco de la pareja. Los autores de este texto de creación colectiva (T de Teatre, Sergi Belbel, Francesc Pereira, Ferrán Verdés, Josep M. Benet i Jornet), enfocan el tema de acuerdo con una perspectiva "femenina" al plantear la inadecuación entre las expectativas de las mujeres en relación con sus relaciones amorosas —compañía, afecto, estrecha comunicación, complicidad, seguridad (Companya T de Teatre 1995: 19)—, y la realidad cotidiana más común entre las parejas heterosexuales. Los lectores y espectadores pueden reírse al sentirse reconocidos en unas diatribas que les resultan conocidas y que reflejan, fundamentalmente, las quejas de las mujeres por su insatisfacción en relación con sus relaciones sentimentales.

Parecido es el planteamiento de partida de un espectáculo reciente, identificado también en algunos de sus *sketchs* con una perspectiva femenina sobre la cuestión. *¡Entiéndemetúamí!*, de Eloy Arenas (2001) es una muestra más de la nutrida estela de montajes comerciales sobre la guerra de los sexos ya mencionada[32]. Otra vez la frustración de la vida en pareja vuelve a ser central en el

30 Sin embargo, quedan pendientes otros temas de gran actualidad en el debate social español vinculados a la "revolución social femenina" como la reclamación de una creciente paridad política mediante la aplicación de cuotas de "acción positiva" o la vinculación existente entre aspiraciones profesionales de las mujeres trabajadoras, discriminación laboral de las que quieren ser madres, descenso de la natalidad y opción creciente por la maternidad tardía.

31 La sensación general de incertidumbre ante el futuro de las relaciones de pareja debido a las demandas crecientes de autonomía y libertad por parte de las mujeres coincide con el reciente análisis de cientos de diarios escritos últimamente por hombres en nuestro país. Su autora observa que "la mayoría de ellos, si bien creen que el cambio es justo, no lo viven con entusiasmo y se sienten perjudicados por la nueva situación" (Bonet 2003: 66).

32 Estrenada en el Teatro Ayala, de Bilbao [1999] y, posteriormente, en Madrid [7-XI-2000], en el Teatro Lara, bajo la dirección de Andrés Lima. La obra fue interpretada por Jorge Roelas y Eloy Arenas.

cuadro titulado "¡No lo puedo entender!", donde un marido, guapo y bien situado, interroga al amante de su mujer, un vendedor callejero de kleenex, para intentar comprender por qué le engaña ella. Los cómicos diálogos entre ambos ponen de manifiesto el entramado de intereses económicos en que se basa comúnmente la estabilidad del matrimonio burgués, frente a los lazos emocionales que el humilde vendedor emplea para conquistar y retener a su amante[33]. Se deduce de la obra la insatisfacción general de la mujer, más interesada que el hombre por los vínculos sentimentales, en el esquema que actualmente predomina en las relaciones conyugales de larga duración. Otro de los cuadros, "¡Yo quiero entenderte!", aborda el mismo asunto desde un nuevo ángulo: la hegemonía social de los valores masculinos y la consiguiente minusvaloración de la mujer como causa del fracaso matrimonial. Lucía, la protagonista de este diálogo, emprende un proceso voluntario de masculinización con el fin de ganar el respeto y la dignidad que su marido le ha negado hasta ahora. Tras más de quince años de vida en común, ha decidido convertirse en un "transexual" por amor a su marido, para ganarse de nuevo su admiración y su cariño[34]. Según se deduce de la obra, en el actual estado de cosas, a la mujer no le queda más remedio que mimetizar formas y comportamientos masculinos para ser tratada en términos de verdadera igualdad[35].

El punto de vista se invierte en un título reciente de Ernesto Caballero, *Te quiero, muñeca* (2001), que refleja esta vez la incomodidad que experimentan muchos varones actuales en relación con sus relaciones sentimentales con las mujeres[36]. La fórmula que elige Andrés, su protagonista, tras el fracaso repeti-

33 "MARIDO- (*Perplejo*) ¿La escuchas...?/ VENDEDOR- A veces horas y horas... ¿Usted no?/ MARIDO- ¿Yo, para qué, si sé lo que me va a decir?/ VENDEDOR- Pero es que a ella le gusta tanto que yo la escuche./ MARIDO- Pero es que yo no tengo tiempo para escuchar a mi mujer horas y horas, porque yo trabajo, no como tú.../ VENDEDOR- Perdone, yo mi negocio lo atiendo, pero si ella me llama dejo el negocio y me voy con ella" (Arenas 2001: 41).

34 "MANOLO -[...] A mí me gustaba más la que tenías antes, tan dulce, tan delicada, tan tímida.../ LUCÍA- (*Enérgica*) ¿Y de qué me servía a mí que a ti te gustara si nunca me hacías caso? La cambié para que me hicieras caso, Manolo, como ahora me lo estás haciendo./ MANOLO- ¡Pero es que es de hombre!/ LUCÍA- (*La voz es muy grave*) Es que tú sólo haces caso a los hombres, cariño, y como a mí me gusta tanto que me hagas caso, (*Levanta la voz*) ¡qué mas da que tenga voz de hombre si consigo que me hagas caso!" (*ibidem*: 65).

35 "LUCÍA- Claro, cariño, si tú cambias... (*Se señala la sien*) yo cambio... (*Se señala el físico y se sienta en la silla a subirse las medias a través del pantalón*)" (*ibidem*: 70).

36 La obra se estrenó en el Teatro Euskalduna, de Bilbao [21-VIII-2000], con el siguiente reparto: Maribel Verdú ("Nora/Eva"), Luis Merlo ("Andrés"), Marisa Pino ("Doctora Alba"), Aurora Sánchez ("Rosa") y Federico Celada ("Ramón").

do en sus intentos de convivencia con varias "mujeres reales", es tener como compañera a Nora, la "mujer ideal", una cibermuñeca que ha sido diseñada respondiendo a sus más íntimos deseos (Almagro et al. 2001; Haraway 1996). Tanto la cita inicial de Henrik Ibsen como el nombre arquetípico de la citada protagonista nos sitúan ya ante el fundamental interés del autor por abordar el tema de la mayor autonomía e independencia de las mujeres y los desajustes que está produciendo en la convivencia amorosa. La óptica adoptada es nuevamente humorística, al plantear situaciones cotidianas de la vida en común, cuya eficaz comicidad radica en la facilidad con que lectores y espectadores pueden reconocerse. Estamos, pues, ante una original recreación cómica del mito de Pigmalión y Galatea, que responde al repetido sueño masculino de crear una mujer "a la carta"[37].

¿Cómo se caracteriza esta cibermuñeca, a caballo entre las fantasías de la "ciencia-ficción" y esas visiones del futuro que sugiere la "revolución genética"? La configuración inicial del personaje lo aleja totalmente de las más conocidas superheroínas virtuales que combaten el mal, como Lara Croft, cuya sensualidad procede en buena parte de su potencia física, su fuerza, agilidad y valentía. Por el contrario, Nora se ajusta en todo al modelo de la *pin-up*, la bella, dócil y hacendosa ama de casa de los cincuenta, educada para servir en todo al hombre, para hacerle la vida más dulce y feliz. Ha sido "programada" de acuerdo con el perfil demandado por Andrés; su único deseo es gustarle y complacerle en todo. Paradójicamente, tras una corta convivencia con ella, Andrés se siente aburrido, insatisfecho. Su amiga, la doctora Alba, creadora de la muñeca cibernética, reflexiona irónicamente sobre este fracaso inesperado:

> DOCTORA- (Hablándole a la muñeca mientras manipula el ordenador). Bueno, bueno... Parece que esto no va a ser tan sencillo. El señor te quiere a su medida, pero ¿cuál es su medida? Me parece que ni él mismo lo sabe... Te quiere dócil, y ahora resulta que le aburre tu docilidad... Bueno, bueno, pues nada, un poco más impulsiva... Te quiere sociable, pero supeditada a su imagen; pues nada, un poco más de carácter abierto y "mano femenina"... En fin, no sé, no sé, me parece que satisfacer al señor va a ser más difícil de lo que pensaba. Pensé que con el programa "el descanso del guerrero" bastaría. Pero ahora no, ahora a ese descanso debemos añadir, el riesgo, la aventura, la inteligencia, el éxito social... En fin, a ver qué podemos hacer... (Caballero 2001: 29).

37 La temporada 2002-2003 triunfó en las carteleras madrileñas un musical clásico, *My fair lady*, basado en el mismo mito.

El autor hace así patentes las contradictorias expectativas que los varones parecen tener acerca de su ideal femenino[38]. Mediante este personaje, que el dramaturgo propone como representativo del "hombre actual", se realiza una inteligente disección de una determinada actitud masculina ante los cambios en la condición individual y social de las mujeres españolas contemporáneas. Andrés aborrece los conflictos de pareja, pero le aburre la sumisión, echa de menos la sorpresa. Desea una mujer que sea independiente, pero que casi no lo parezca; a la que le guste el sexo, pero que tampoco lo manifieste abiertamente. Como se deduce de la obra, a este hombre no le valen ya las mujeres dulces y hacendosas de los cincuenta. Desea seguir siendo el "dueño de su casa", pero no quiere que se sepa: ya no es "políticamente correcto". La propia Nora le deja cuando, reprogramada, comprende que su existencia de dulce esposa, bonita y complaciente, es rutinaria y gris. Así que ninguno de los dos parece, en fin, satisfecho con este "clásico" modelo femenino, que puede resultar tan "cómodo" para la vida de pareja. El camino de vuelta atrás en el tiempo parece, pues, definitivamente cerrado. Aunque el protagonista se queja de la "capacidad de manipulación" de las mujeres de los noventa, de su tendencia a comportamientos de pareja "maternales" y su continua autoconsideración como "víctimas" (*ibidem*: 48), sabe valorar en cambio su inteligencia, cosmopolitismo, elegancia, cultura y sentido crítico. Aunque siente un acusado temor ante la libertad y el deseo que manifiestan abiertamente las "nuevas mujeres" de hoy, competitivas, audaces y ambiciosas, tras la lectura de unos cuantos manuales de autoayuda es capaz de vencer esos miedos y afrontar de nuevo el peligroso reto de convivir con una fémina autónoma y decidida de los noventa. Los dos sexos deciden así vencer finalmente sus mutuos recelos y compartir las "delicias" de la vida en común.

El acercamiento progresivo entre los géneros, cuyas configuraciones identitarias son cada vez más convergentes, se aborda en el tratamiento de la ambigua condición sexual de las protagonistas de un título teatral reciente, *Bésame macho* (2001), de Pedro Manuel Víllora, Premio Nacional de Teatro del año 2000. Dos mujeres, Helena y Clara, dialogan en un local nocturno donde ésta última acude sola cada noche a beber y bailar (Víllora 2001: 40). Helena es mayor.

38 "ANDRÉS– Definitivamente este modelo no me satisface./ DOCTORA– Pues es el que me habías pedido. Una mujer espectacular, la perfecta ama de casa moderna, solícita, siempre de buen humor, sin contradecirte nunca, y además con múltiples prestaciones sexuales. /ANDRÉS– Yo sólo quería una compañera que me hiciera fácil la vida, alguien a quien yo no sintiera en permanente competencia, alguien que no me bombardeara a reproches cotidianamente y que después de realizar el acto no me sobrecargara emocionalmente" (Caballero 2001: 45).

Clara, bastante más joven, está embarazada, hecho que atrae la atención de Helena. En la conversación, queda sin embargo patentizado que ambas son o podrían ser algo distinto de lo que parecen. Tal vez sólo tienen aspecto de mujer. La estructura circular de la obra, compuesta por un mismo diálogo que se repite de forma indefinida, acentúa la voluntaria indeterminación del significado de la obra. Mujeres, hombres, transexuales... no podemos saber a ciencia cierta cuál es la identidad de los personajes que conversan. Tampoco queda claro si la atracción sexual está funcionando en este encuentro. Se produce así una "ruptura de la representación" según la cual la identidad genérica de hombres y mujeres aparece como actualmente en suspenso[39]. Los rasgos que Helena y Clara apuntan como característicos de cada uno de los sexos dejan de definir identidades reales basadas en el cuerpo (Butler 1990). Como mujeres, reconocen en sí características que se han asociado desde siempre al "eterno femenino" (como el sacrificio, la astucia y la intuición), y también otras más actuales (ambición de poder, pragmatismo, competitividad y capacidad destructiva)[40]. Manifiestan también el sentimiento de soledad como el precio que han de pagar hoy por la libertad anhelada[41]. Una soledad que está ligada a la desconfianza y al endurecimiento sentimental progresivo de unas mujeres que están mutando rápidamente para autoprotegerse[42]. En cualquier caso, ya no son débiles. Como apunta Helena en una de sus intervenciones, los hombres las han obligado a ser como ahora son (Víllora 2001: 44). Como en algunas de las obras anteriores, se hacen eco de un cierto rechazo a la masculinidad (*ibidem*: 36, 21-22). Afirman que los hombres por su parte son "crueles", "taimados, aviesos", "atacan en grupo", "cobardes", "débiles en el fondo", "no tienen conversación", "carecen de inquietudes", "de afecto", "de compromiso", "les mueve lo irracional, lo inmediato", hay una "bestia que habita en ellos"... (*ibidem*: 47). Una cierta tendencia masoquista conduce, sin embargo, a estas mismas mujeres a emprender relaciones sexuales con ellos que son a menudo dolorosas y humillantes (*ibidem*: 37, 45).

39 Véase Baudrillard, cf. Almagro et al. 2001: 32.

40 "HELENA- A las mujeres nos falta fantasía, pero nos sobra imaginación./ CLARA- Y espíritu práctico./ HELENA- Y dotes de estrategia./ CLARA- Y capacidad de sacrificio./ HELENA- Y carácter vengativo./ CLARA- Y ánimo de mando./ HELENA- E instinto de supervivencia./ CLARA- E intuición femenina" (Víllora 2001: 28).

41 "CLARA- Estoy sola. He venido sola. No me gustan las peleas. Odio disputar, discutir. Me gusta ir por libre, a mi aire; no controlar, pero que nadie me controle. Me gusta venir cada noche, sola, bailar, olvidarme del mundo, beber una copa, emborracharme si quiero, disfrutar de mi vida, vivir mi vida" (*ibidem*: 40).

42 "HELENA- ¿Amigas?/ CLARA- He aprendido a no fiarme de nadie./ HELENA- Es usted dura./ CLARA- Y eso es algo que espero transmitir, que mi hija aprenderá" (*ibidem*: 43).

Con todo, se trata de reflexiones que no determinan una única interpretación, ya que se desdibuja voluntariamente la nitidez de los límites que separan la identidad convencionalmente asignada a cada sexo. No hay respuestas definitivas sobre tan complejo asunto, sino más bien un gran enigma sin resolver.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, los dramaturgos españoles varones más comprometidos con la realidad actual han concedido el protagonismo de sus títulos recientes a personajes femeninos que encarnan nuevos modelos de gran vigencia, como la "profesional de éxito", que incorpora rasgos fundamentales de la actual versión de la "mujer sola". Paralelamente han planteado la revisión de algunos tipos tradicionales, como la *femme fatale* o la "mujer loca". Algunos otros han recuperado asimismo las figuras olvidadas de las sufragistas españolas, aunque sin dejar de lado sus posibles contradicciones "de época". Tampoco está ausente del repertorio el mito de Pigmalión, el sueño masculino de crear una mujer ideal que, en los tiempos actuales, no puede ser más que una peculiar "cibermuñeca".

El panorama textual abordado refleja la pluralidad de posiciones que es posible observar también en el conjunto de la sociedad española. Se observan así con inquietud algunos de los problemas fundamentales que están afectando a las mujeres, como el desempleo, la dificultad de mantener relaciones sentimentales estables o la educación en solitario de los hijos (Alonso de Santos 2003; Amestoy 2001). Encontramos también interesantes ejemplos de abierta identificación con una perspectiva "femenina" que reclama la necesidad de un cambio urgente de mentalidades y comportamientos (Companya T de Teatre/Belbel 1995; Arenas 2001), junto con la constatación lúcida del progresivo acercamiento en los rasgos identitarios que definen hoy a ambos géneros (Víllora 2001). No falta tampoco la crítica inteligente de una actitud masculina muy frecuente: "ponerse a la defensiva" ante el temor que suscita la nueva y compleja realidad social (Caballero 2001), ni la sátira frente a un determinado feminismo, que se considera tan radical en sus formas como ineficaz en el logro de sus metas (Miralles 2000 y 2001; Miras 1999).

Las perspectivas adoptadas ponen de manifiesto algunos de los temores masculinos más frecuentes en relación con el progresivo avance de las mujeres en diferentes ámbitos de la sociedad. Tal vez estemos asistiendo a la representación escénica de "las inseguridades y las angustias de los varones posmodernos", que son una parte de la respuesta "a esta enorme subversión de valores que se ha producido" (Alberdi 1999: 291). En cualquier caso, lo que este amplio muestrario de modelos, cuestiones y actitudes revela, una vez más, es la estrecha conexión establecida entre nuestro teatro último y algunos de los problemas más acuciantes de la sociedad española actual.

OBRAS CITADAS

AA.VV. (2001). *Amestoy. Documento y tradición. Texto íntegro de Cierra bien la puerta. Crónica de mujeres*. Madrid: Centro Cultural de la Villa.

Alberdi, Inés. (1999). *La nueva familia española*. Madrid: Taurus.

Alborch, Carmen. (1999). *Solas*. Madrid: Temas de Hoy.

Almagro, Manuel; Hidalgo, Juan Carlos y Sánchez Palencia, Carolina (2001). "The Queer, the Prosthetic Body, and the Cyborg: Nuevas anatomías para el nuevo milenio", en: Bengoechea, Mercedes y Morales, Marisol (2001), pp. 23-42.

Alonso de Santos, José Luis. (2003). *(Que siga la comedia) La comedia de Carla y Luisa*. Madrid: Centro Cultural de la Villa.

Arenas, Eloy. (2001). *¡Entiéndemetúamí!* Madrid: SGAE.

Badinter, Elisabeth. (1993). *La identidad masculina*. Barcelona: Alianza.

Bengoechea, Mercedes y Morales, Marisol (eds.). (2001). *(Trans)formaciones de las sexualidades y el género*. Madrid: Universidad de Alcalá.

Blesa, Túa (ed.). (1998). *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de Semiótica*, tomo 3. Zaragoza: Universidad.

Bonet, Joana. (2003). *Hombres, material sensible*. Barcelona: Plaza y Janés.

Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Caballero, Ernesto. (2001). *Te quiero, muñeca/Un busto al cuerpo*. Madrid: Ediciones La discreta.

Camps, Victoria. (1998). *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

Companya T de Teatre y AA.VV. [Sergi Belbel; Francesc Pereira; Ferrán Verdés; Josep M. Benet i Jornet]. (1995). *¡Hombres!* Madrid: SGAE.

Eagleton, Mary (ed.). (1996). *Feminist Literary Theory. A Reader.* Oxford: Blackwell Publishers (2ªed.).

Fernández Ventura, Lourdes. (2000). *La tiranía de la belleza*. Barcelona: Plaza y Janés.

Flaquer, Lluis. (1999). *La estrella menguante del padre*. Barcelona: Ariel.

Floeck, Wilfried. (1995a). ¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas contemporáneas", en: *Hispanística xx*, 13, pp. 301-315.

Floeck, Wilfried. (1995b). "¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas", en: Toro, Alfonso de y Floeck, Wilfried (1995a), pp. 47-76.

García Gómez, T. (2001). "Dos chicas guerreras: Thelma y Louise (R. Scott), una *road movie* feminista", en: Sauret, Teresa y Quiles, Amparo (2001), pp. 763-776.

Gil Calvo, Enrique. (1997). *El nuevo sexo débil (Los dilemas del varón posmoderno).* Madrid: Temas de Hoy.

Gil Calvo, Enrique. (2000). *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina.* Barcelona: Anagrama.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. (1979). *The Madwoman in the Attic.* New Haven/London: Yale University Press.

Gutiérrez Carbajo, Francisco. (2003). "La Comedia de Carla y Luisa de Alonso de Santos", en: Alonso de Santos, José Luis (2003), pp. 5-16.

Haraway, Donna. (1996). "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's", en: Eagleton, Mary (1996), pp. 399-404.

Hartwig, Susanne y Pörtl, Klaus (eds.). (2003). *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo.* Frankfurt am Main: Valentia.

Leonard, Candyce. (1998). "Re-Writing/ Re-Presenting Textual/Sexual Gender Roles in Twentieth-Century Female-Authored Spanish Drama", en: Nigro, Kirsten y Zatlin, Phyllis (1998), pp. 27-35.

Lipovetsky, Gilles. (1999). *La tercera mujer.* Barcelona: Anagrama.

Mayoral, Marina (2003). "Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora", en: *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura,* 19.1, pp.13-18.

Miguel, Amando de. (1975). *El miedo a la igualdad.* Barcelona: Grijalbo.

Miller, Beth (ed.). (1983). *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols.* University of California Press: Berkeley.

Miralles, Alberto. (2000). *Cuando las mujeres no podían votar. El crepúsculo del paganismo romano.* Madrid: Fundamentos.

Miralles, Alberto. (2001). *¡Hay motín, compañeras! El último dragón del Mediterráneo.* Madrid: Fundamentos.

Miras, Domingo. Aurora. (1999). *Una familia normal. Gente que prospera.* Toledo: Junta de Castilla-La Mancha/Asociación de Autores de Teatro.

Montesinos, Rafael. (2002). *Las rutas de la masculinidad (Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno).* Barcelona: Gedisa.

Nieva de la Paz, Pilar. (1998). "Los mitos literarios en el teatro de las autoras españolas contemporáneas: una aproximación panorámica", en: Blesa, Túa (1998), pp. 267-273.

Nieva de la Paz, Pilar. (1999). "*Y María tres veces amapola María* (1998), de Maite Agirre: una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974)", en: Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (1999), pp. 399-408.

Nigro, Kirsten y Zatlin, Phyllis. (eds.). (1998). *A Stage of Their Own*, tomo 1. España. Ottawa: Girol Books.

O'Connor, Patricia. (1998). *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español. One-Act Spanish Plays by Women about Women.* Madrid: Fundamentos.

Ragué-Arias, Mª José. (2000). "La crítica revulsiva de los juegos de artificio: dos obras histórico-contemporáneas de Alberto Miralles", en: Miralles, Alberto (2000), pp. 7-16.

Ramírez, Ana. (1999). "Así son las españolas", en: *La Revista* de *El Mundo* (7-III), pp. 8-11.

Rincón, Wilfredo (ed.). (1997). *La mujer en el arte español. Actas de las VIII Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto.

Ríos Carratalá, Juan A. (1999). "El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998)", en: Romera, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (1999), pp. 191-202.

Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). (1999). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones.* Madrid: Visor.

Sauret, Teresa y Quiles, Amparo (eds.). (2001). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*, tomo 3. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Segura Graiño, Cristina (ed.). (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*. Madrid: Narcea.

Serrano, Virtudes. (1994). "Hacia una dramaturgia femenina", en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea/Annals of Contemporary Spanish Literature*, 19.3, pp. 343-364.

Serrano, Virtudes. (1999). "Dos tiempos de una dramaturgia", en: Miras, Domingo (1999), pp. 11-33.

Toro, Alfonso de y Floeck, Wilfried (eds.). (1995). *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger.

Vilches de Frutos, Mª Francisca. (1997). "El teatro español de los 90. Algunas claves para su comprensión", en: *Hispanística xx*, 15, pp. 151-158.

Vilches de Frutos, Mª Francisca. (2001a). "Ignacio Amestoy o la vuelta a la tradición literaria a través del Género", en: AA.VV (2001), pp. 5-8.

Vilches de Frutos, Mª Francisca. (2001b). "La coherencia de una trayectoria teatral: Alberto Miralles y la responsabilidad política frente a la violencia de género", en: Miralles, Alberto (2001), pp. 7-15.

Vilches de Frutos, Mª Francisca. (2002). "La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea", en: *Estreno*, 28.1, pp. 5-7.

Vilches de Frutos, Mª Francisca. (2003). "Identidad y mito en el teatro español contemporáneo", en: Hartwig, Susanne y Pörtl, Klaus (2003), pp. 1-14.

Villora, Pedro Manuel. (2001). *Bésame macho*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.