



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

***A vueltas con los clásicos* (2006) de Carmen Resino: subversión y rebelión del papel femenino**

***A vueltas con los clásicos* (2006) de Carmen Resino:
subversion and rebellion on female's role**

Miriam García Villalba

Universidad Complutense de Madrid

mirgar05@ucm.es

Fecha de recepción: 15/06/2019 Fecha de evaluación: 17/10/2019

Fecha de aceptación: 28/10/2019

Abstract: The purpose of this article is to analyze the feminist's topics in the Carmen Resino's piece *A vueltas con los clásicos*. In order to get it, first of all, the nowadays situation about the dramaturgies from 80's to the nearly actuality to contextualize Carmen Resino's publishing moment. Secondly, I will describe in a short way her biography and I will introduce the piece we are going to analyze. Finally, we will focus on the piece. The aim is to show the power of females characters in Resino's piece: *A vueltas con los clásicos*.

Key-words: Female dramaturgy. Inversion or subversion. The other. Female identity.

Resumen:

El propósito de este artículo es analizar los elementos feministas en la obra de Carmen Resino *A vueltas con los clásicos*. Para tal fin, en primer lugar, se expondrá el panorama general de la dramaturgia desde los años ochenta hasta la más cercana actualidad en aras de contextualizar el momento de publicación de la obra en cuestión. En segundo lugar, una breve exposición de la trayectoria de la autora y, por último, la focalización en la obra de teatro a tratar. El objetivo es demostrar la fuerza de las figuras femeninas en la obra de Carmen Resino, concretamente, en *A vueltas con los clásicos*.

Palabras clave: Dramaturgia femenina. Inversión y/o subversión. Otridad. Identidad femenina.

0. Presentación general del teatro actual: DRAMATURGIAS DEL SIGLO XXI

La mayoría de autores teatrales que están siendo representados en este momento han nacido en los años 60: Lluïsa Cunillé (1961), Sergi Belbel (1963), Juan Mayorga (1965), Borja Ortiz de Gondra (1965),

Yolanda Pallín (1965), Angélica Liddell (1966), etc. En su dramaturgia se encargarán de asuntos como la defensa de la libertad a través de personajes extraídos del mundo cotidiano y consumista del que forman parte. A este interés por los temas urbanos se suman obsesiones propias que, bien tienen carácter social, bien individual.

Su teatro está influido por sus antecesores, pero sobre todo por un ambiente dominado por la publicidad, que tiende a potenciar el lenguaje visual y que sume a los autores en una era de preponderancia tecnológica y consumista. En fin, el teatro español actual se ve beneficiado por una savia que nutre el trabajo de todos estos autores (Candyce Leonard, 2002: 20-21)

Desde el punto de vista estético, se produce una apreciación y recuperación del valor de la *palabra*. En la construcción dramática, ciertos autores se inclinan por escenas de carácter cinematográfico (cortes secuenciales), mientras que otros siguen una arquitectura teatral de corte clásico. Algunos críticos postulan que, puesto que este teatro está liberado de los condicionantes estéticos, políticos y sociales del pasado, el artista dispone de una total libertad para su creación dramática, lo que les permite inventar espacios, comprimir relatos, alargar los tiempos o alternar acciones diversas. Otra de las características fundamentales será la búsqueda de minimalismo, que requerirá de la imaginación del espectador; asimismo, será recurrente la presencia de acciones dramáticas sumamente ágiles que tienen casi la velocidad del *videoclip*.

En definitiva, se caracterizan por su interés en otros lenguajes escénicos como la música, la danza o el cine. Es muy frecuente utilizar en este tipo de espectáculos las proyecciones que, en ocasiones, ha podido filmar el director de escena y que se proyectan de forma simultánea a la representación dramática.

Desde los años 90 hasta hoy, la dramaturgia ha establecido un teatro marcado por tres características básicas: el desarrollo de una dramaturgia de tipo realista con diferentes vetas; en segundo lugar, y, como línea general, en el teatro de los últimos veinticinco años abunda la producción de teatro publicado. Se publica mucho teatro aunque se represente poco; por tanto, la literatura dramática en España tiene un estado óptimo desde los 90, tanto por el número de dramaturgos, por la calidad de los espectáculos, así como por las propuestas presentadas. Y, en tercer lugar, en cuanto al sistema productivo, se percibe una diferenciación entre literatura y escena dramática impuesta por un sistema productivo que, pese al estado óptimo de la literatura dramática contemporánea, todavía se aprecia una cierta querencia por los clásicos, esto es, hay una especie de *a priori* creativo para intentar que lo que surja tenga un acomodo escénico de alguna forma, razón por la cual en el

drama abunda sobremanera el teatro breve y, además, obras de elencos reducidos¹, especialmente obras dialogadas.

En el último teatro español, en definitiva, impera un realismo de distinto matiz y se puede dividir en distintas tendencias: en primer lugar, un realismo farsesco, histriónico o grotesco que toma como referente al gran dramaturgo de los años 80: J. L. Alonso de Santos; en segundo, un realismo de denuncia o tono confesional al modelo de Juan Mayorga o Laila Ripoll, entre otros; en tercer lugar, un realismo metaficcional y, por último, un realismo testimonial sucio.

Sin embargo, el teatro actual presenta cierta polémica a la hora de poner nombre a este grupo de autores, pues los críticos han encontrado dificultades al no existir una unanimidad en torno a la denominación de esta nueva generación. Aun así, se ha venido aplicando el nombre de Generación del Marqués de Bradomín², nombre procedente del Premio de Literatura Dramática. Muchos de los ganadores y finalistas de este premio fueron algunos de los que se insertan dentro de esta generación. No obstante, no todos han aceptado de buen grado este rótulo para la generación, aunque sí es cierto que muchos empezaron a producir y a ver representadas sus obras entre 1984 y 1995.

Otro elemento común entre estos dramaturgos es la disposición para unirse con profesionales que constituyen compañías teatrales que puedan llevar a escena sus obras (normalmente, en salas alternativas). El teatro, como ha ocurrido siempre en España, tiene una parte comercial muy fuerte que afecta enormemente al tipo de obras que se ponen en escena, lo que conduce a eso que podemos denominar *arte teatral*, innovador y experimental, que se ve restringido a un círculo de espectadores muy limitado. Aun así, debemos decir que en los últimos años ha crecido el número de salas alternativas donde se programan este tipo de obras y que tienen un público aceptablemente estable.

Algunos de estos autores tienen dificultades para representar sus obras y han surgido una serie de editoriales³ que publican exclusivamente obras de teatro. Algunas de estas han llevado a cabo iniciativas ciertamente alejadas de las obras tradicionales, es decir, ya no solo encontramos un producto de la inventiva de un solo autor, sino que son obras de conjunto, esto es, hay un grupo teatral que trabaja íntimamente con el autor y que, de tal interacción en los ensayos, brota el producto final: la obra teatral.

1. INTRODUCCIÓN A LA DRAMATURGIA FEMENINA

¹ En muchas ocasiones, la obra se centra en dos personajes o, a lo sumo, un triunvirato de personajes.

² Creado en 1984 por el Instituto de la Juventud, constituyó uno de los premios más importantes para jóvenes dramaturgos. El premio se ha concedido hasta el año 2012.

³ Ediciones Antígona y La Uña Rota son, en la actualidad, las editoriales de dramaturgia más relevantes en España.

En los últimos veinticinco años, es innegable que la mujer ha logrado obtener un espacio dentro de la escena teatral no solo a nivel textual, esto es, como dramaturga, sino también como directora: «desde la perspectiva de la autoría del texto dramático y de la dirección de obras propias o ajenas» (Virtudes Serrano, 2004: 561). No obstante, el canon dramático sigue siendo en su mayoría masculino: la dramaturgia masculina eclipsa a estas mujeres.

Sociológicamente, la mujer ha logrado *parcialmente* una igualdad en lo que se refiere a los espacios culturales. Sin embargo, en el ámbito literario, las mujeres están consiguiendo llevar a cabo una labor de subversión de textos apropiándose de la cultura idiomática para paliar el lenguaje patriarcal en aras de mostrar, con sus obras teatrales, el control de determinados temas y estéticas que conciernen a la *identidad de la mujer*.

[...] las propias autoras han tomado conciencia de que deben intentar buscar nuevos caminos temáticos distintos a los masculinos, para, así, no caer en la reproducción de los antiguos patrones impuestos por la sociedad patriarcal ni tampoco en la necesidad de recurrir a un pseudónimo masculino para tener viabilidad en el escenario (Rovecchio Antón, 2013: 64)

Antes de iniciarnos en el siglo XXI, debemos comenzar con la dramaturgia de los ochenta, pues es en este momento donde se produce lo que Virtudes Serrano denomina el «renacer de la dramaturgia femenina»; a pesar de que previamente ya había habido autoras de teatro como Ana Diosdado, la dramaturgia femenina no contaba con visibilidad, ni mucho menos autoras como Diosdado podían estar en el canon a la altura de dramaturgos del XX como Valle-Inclán, Max Aub, Arrabal o José Sanchís Sinisterra.

La recuperación y el asentamiento de la noción de *mujer-sujeto* tienen lugar a partir del período democrático, ya que la transformación del estatuto de la mujer está íntimamente vinculada a las transformaciones políticas. Sin embargo, en obras de Reina, Resino y Pedrero el cambio político y social se expresa mediante una rica galería de figuras femeninas que plantean preguntas pero sin obtener respuestas. Así, las protagonistas prefiguran la desilusión y la deshumanización social que conocemos a partir de los años noventa (Cordone, 2007: 460)

Por supuesto, uno de los primeros pasos que las olas de feminismo literario tuvieron que llevar a cabo fue el de *invertir* y *subvertir* el lenguaje: la mujer, el personaje femenino, ya no sería construida a partir de la mirada del hombre –como ocurre a lo largo de la toda la historia de la literatura occidental– sino que la nueva epistemología aporta visibilidad a la mujer: ya no es la *otredad* sino agente, sujeto activo, y no mujer creada a partir de la mirada masculina. Así, estos personajes tendrán esa doble identidad femenina: en primer lugar, son personajes activos y no objetos;

en segundo, su identidad femenina es creada por una mujer, sujeto femenino.

En cuanto a la temática, la crítica y teoría literaria feministas difieren en cuanto a la denominación de “literatura femenina” por ser discriminatorio. En el caso del teatro, esta diferenciación es inexistente puesto que se ha demostrado que dramaturgas y dramaturgos prosiguen estéticas y temáticas similares ya que son hijos de un mismo tiempo, de modo que su teatro mantiene una serie de rasgos idénticos en lo referente a escenografía, temática, *attrezzo*, personajes y trasfondos políticos, sociales o culturales. Y es, precisamente este asunto, el que se demostrará en este artículo: la calidad dramática de estas mujeres y su derecho a formar parte del canon en igual medida que los hombres por presentar idéntica calidad textual y escénica.

Dentro de la nómina de escritoras de teatro españolas, las grandes autoras de nuestra actualidad son Angélica Liddell, Laila Ripoll, Lluïsa Cunillé o Yolanda Pallín, entre otras. No obstante, ellas beben de las veteranas: las mujeres que escribieron teatro entre los 60 y los 90. Esta nómina incluye a Carmen Resino (1941), Lourdes Ortiz (1943) o Paloma Pedrero (1957). Constituyen el inicio del teatro femenino canónico, tal y como lo conocemos hoy.

Todas comenzaron su labor de dramaturgia y dirección en los últimos años de la dictadura franquista; por lo tanto, su trayectoria comenzó a gozar de relevancia con la llegada de la Democracia, sobre todo en el caso de Paloma Pedrero. Aun en el periodo democrático, estas mujeres no lo tuvieron fácil para llevar a cabo una dirección teatral.

Las autoras dramáticas no contaban con un escenario propio para crear, y para optar a concursos, encargos, galardones o montajes, se vieron incluso forzadas a travestirse de portes masculinos en el físico y la conducta. Múltiples impedimentos las forzaban a renunciar a la escritura y de ellas se subrayó su inexperiencia (García-Pascual, 2011: 321).

A pesar de dichas complejidades, sus obras han pasado a la posteridad como parte de esa generación de autores que tuvieron como modelo dramático a José Sanchís Sinisterra; obras como *Cuadros de amor y humor, al fresco* reúnen bajo su título el tipo de obras de teatro que se van a escribir durante esos años: obras con preocupaciones humanas, planteamientos político-sociales, desencanto de la época, una mayor libertad en todos los ámbitos, etc. Generalmente, estas mujeres escogen personajes femeninos, pero tampoco debemos considerar que, por el hecho de ser mujeres, deban escribir sobre personajes femeninos y “asuntos de mujeres”, ya que una obra como *Orquesta* de Carmen Resino no presenta aspiraciones feministas. Quiero decir con ello que, independientemente de que estas mujeres quisieran llevar a cabo una visibilidad de su trabajo literario y laboral, su teatro no está única y exclusivamente basado en asuntos de índole feminista, aunque sea este el motivo central del artículo. De manera complementaria, es pertinente

destacar que llevan a cabo esa defensa de la identidad de la mujer en numerosos aspectos de la vida cotidiana de los últimos veinticinco años.

En primer lugar, hablaremos de la ambientación. Las teorías literarias parecen estar de acuerdo en afirmar que las escritoras prefieren un ámbito doméstico, es decir, espacios interiores y privados. Sin embargo, junto a las esferas privadas y la vida doméstica, las dramaturgas también contemplan ambientes públicos: la vida social, política, cultural e histórica de su tiempo también es empleada como marco dramático, en la misma línea que sus coetáneos masculinos.

En segundo lugar, en lo que a temática se refiere, parecen ser frecuentes –así señalado por García-Pascual y otros estudiosos– los asuntos vinculados a la maternidad, la violencia de género, el tema de la autoestima, los asuntos de derechos, el trabajo, erotismo femenino, sexo (LGTB), la pederastia, el maltrato (psicológico o infantil), la soledad, la emancipación (huida) o la prostitución, entre otros. En conclusión, no hay tabúes temáticos y son autoras que privilegian su identidad de mujeres; no solo se aprecia *solidaridad* en las mujeres y su identidad sino que estamos hablando de *sororidad*. Ello lo consiguen a través de la inversión y subversión de textos, el control del lenguaje patriarcal.

En efecto, la dramaturgia femenina de la última década del siglo XX se caracteriza por un profundo afán de denuncia de los estereotipos preestablecidos por la tradición e impuestos por la sociedad patriarcal. Las escritoras otorgan plena voz a personajes femeninos que expresan su punto de vista acerca de cuestiones tales como la maternidad [...], el aborto [...], la prostitución [...], la violencia de género [...], entre otros temas (Rovecchio Antón, 2013: 64-65)

Un caso aparte será el tema del amor; definitivamente, estas mujeres producen una ruptura con el amor romántico tan manido en épocas anteriores en favor de parejas imposibles, malentendidos entre hombres y mujeres, incapacidad de armonía en las relaciones heteronormativas y deseos fervientes de escapar, emanciparse no solo física sino emocionalmente: «ofrecen su rechazo abierto a las relaciones sentimentales enfermizas o a los prejuicios sobre cortejos esporádicos [...] nuevas masculinidades y, frente a la trivialización de la sensiblería, proponen temas relacionales (García-Pascual, 2011: 326).

Todo ello no es más que producto del legado del rol heredado: esos hombres que creen tener derechos superiores a los de la mujer quedarán desarmados por la dramaturgia femenina a través de personajes fuertes, combativos, inteligentes y, sobre todo, defensores de la libertad e identidad femeninas por encima de cualquier sentimentalidad o por encima de la sociedad. Es una *destrucción* y *deconstrucción* de antiguos patrones, tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista cultural y sociológico.

Todos estos elementos son creados por estas autoras ya que no disponen de unos modelos previos, como ocurre con la literatura masculina. Estamos ante un teatro nuevo y rompedor ante la falta de

modelos, de ahí el uso de la tradición con el objetivo de reconstruirla y crear un lenguaje nuevo.

Una vez retratado el momento teatral en que se halla la dramaturgia española, nombradas las mujeres partícipes y representantes de este feminismo en escena, nos introducimos en la protagonista de este artículo: Carmen Resino. Dentro de su producción, se presenta una obra relevante en relación con la deconstrucción del tema del amor y las relaciones: *A vueltas con los clásicos*.

2. Carmen Resino

Nació en Madrid en 1941. Licenciada en Historia (Universidad Complutense de Madrid) y estudiante de Estética Teatral (Universidad de Ginebra), es considerada una de las pioneras de esta nueva e implacable dramaturgia femenina. Por otro lado, ha sido fundadora y presidenta de la Asociación de Dramaturgas Españolas y ha formado parte de la junta directiva de la Asociación de Autores de Teatro. Inició su labor dramática en 1968 con la publicación de su opera prima *El presidente*, así como también cultivó el género de la narrativa. Su labor dramática sigue activa hoy, y sus piezas no solo se han representado en España sino también en diferentes países europeos y americanos, así como algunas obras han sido traducidas al inglés, alemán y francés.

La crítica dedicada al estudio de Resino ha destacado su heterogeneidad dramática en lo que refiere a temática, personajes, estilo y estética. Asimismo, procederá a la hibridación de artes (música, danza) llevando a cabo un teatro total original y novedoso. Para ello, al igual que harán otras dramaturgas y dramaturgos, se sirve de la literatura y de la historia universales, rescatando figuras legendarias, históricas, fantásticas y mitológicas en aras de cualquier intencionalidad moral, social, política o cultural. Dos de sus obras históricas más interesantes son *Nueva historia de la princesa y el dragón* (1988) o *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992), entre otras.

En general, la comedia resiniana ha sido calificada de “leve”⁴ o “ágil”. Si fuera cierto, ello no es óbice para considerar que su poética no esté cargada de significación, como se verá posteriormente. En primera instancia, sus personajes parecen de lo más corriente, pero resultan ser de lo más profundos en cuanto a intencionalidades morales. Asimismo, dispone de un bagaje cultural vasto que le concede la oportunidad de situar a los mismos en diferentes épocas, diferentes contextos, distintos enredos.

⁴ Aunque Pérez Jiménez emplea el concepto de *levedad* para la obra *Pop y patatas fritas* (1991) de Resino, en general, los estudios sobre la autora coinciden en esta cualidad de su poética.

En cuanto a los espacios y personajes, encontraremos situaciones cotidianas –ámbitos domésticos-familiares, laborales-sociales o públicos-culturales– y un elenco reducido de personajes. La obra de la que se encarga este artículo es un claro ejemplo de esas situaciones cotidianas en ámbitos domésticos, pues estos personajes conforman una familia actual sumida en convencionalismos a partir de los cuales puede verse reflejado el lector y espectador. Por último, en lo que al feminismo se refiere,

[...] Aunque Resino rechaza ser identificada con la etiqueta feminista, muchas de sus obras se centran en las preocupaciones intrínsecas del feminismo: el desequilibrio y el abuso del poder entre los dos sexos y las injusticias que resultan de tal situación; las limitaciones impuestas a la mujer en una sociedad patriarcal; y la tensión conflictiva entre el hombre y la mujer, la cual niega la posibilidad de una relación íntima y amorosa (Lamartine-Lens, 2002: 141)

Las mujeres en las últimas décadas del XX, por tanto, comienzan a marcar los que serán los temas predilectos de la dramaturgia femenina y feminista del XXI: la situación social, individual y laboral de la mujer, sus conflictos en relación con los hombres y temas trascendentales como el amor, la libertad, la humanidad o las emociones y asuntos personales. Hay, en definitiva, un proceso de individualidad y marcación de la diferencia sexual, siempre con una sensación de resignación, decepción y pensamiento negativo y pesimista en lo que se refiere a la relación heteronormativa.

La obra que se va a tratar de esta autora pertenece ya al siglo XXI: *A vueltas con los clásicos*⁵, de 2006; aún es una pieza no estrenada. Ambientada en tiempo actual y situada en un salón de una casa familiar en fechas navideñas, iremos desentramando los diversos temas tratados focalizando en los personajes femeninos y en sus relaciones con los masculinos.

2.1. *A vueltas con los clásicos*

La trama tiene lugar en una casa familiar de una familia acomodada formada por tres generaciones. En primer lugar, el Abuelo tiene dos hijas: Julia y Adela. Julia es una mujer casada y con una hija, también casada. Por otro lado, su hermana menor, Adela, es una mujer soltera; el otro personaje es el que será amante de Julia, Carlos. Ante este panorama familiar, los ejes temáticos trascendentales son el matrimonio frente a la infidelidad, la mujer moderna frente a la idea retrógrada de la mujer (reducida a la pasividad del *ángel del hogar*), el papel de los hombres en la paternidad, la enfermedad y, por supuesto, el asunto que da título a esta tragicomedia: la obsesión por los clásicos.

⁵ Edición empleada en este artículo: “A vueltas con los clásicos” en *Dramaturgas españolas en la escena actual* (Raquel García-Pascual, Ed.) Madrid: Castalia Ediciones, 2011.

El primer personaje a tratar es Julia. Julia es la mayor de las hijas del Abuelo, y, como ya se ha adelantado, Adela es su hermana menor. Descrita como mujer de aire «frívolo y desenfadado; una mujer dispuesta a vivir, a rehacerse, por encima de cualquier contrariedad», está casada con Teo y su hija es Helena, casada con Víctor. Por lo tanto, uno de los temas primordiales que gira en torno a este personaje es el matrimonio: Julia expresa no ser feliz en su matrimonio actual y, además, confiesa ser infiel al marido y sus deseos de escaparse con su amante (Carlos). El motivo de su infidelidad, en primera instancia, es la enfermedad de Teo: su marido sufre de un cáncer del que probablemente no se recupere y ella percibe en Carlos, el amante, la posibilidad de libertad y emancipación para una vida feliz, completa y despreocupada. Sin embargo, esta aparente actitud de mujer moderna e independiente realmente no es tal, ya que sus opiniones son hartamente retrógradas, como observamos en el diálogo sobre la maternidad con su hija Helena:

JULIA: [...] Me parece deplorable esa manía que tenéis ahora las mujeres de ser madres tardías.

HELENA: No es una manía, mamá. Son las circunstancias. Hoy, las mujeres tenemos otras prioridades. [...] ¿Y quién te dice que quiera tenerlos?

JULIA: No puedes hablar en serio. No creo que exista una mujer que no quiera tener hijos.

ABUELO: [...] Tu hermana, por ejemplo.

ADELA: Te recuerdo, padre, que no estoy casada.

ABUELO: Porque no quisiste. Además, para eso no hace ninguna falta⁶.

Asimismo, con respecto a su amor por Carlos, dirá que se mantuvo fiel a su matrimonio por una cuestión de reputación social; recuperando el *honor siglodorista*⁷, Julia no puede ser completamente libre ya que está subyugada a la sociedad patriarcal, de modo que le preocupa la *reputación* en la comunidad de la que forma parte. A pesar de haber sido descrita como esa “mujer moderna e independiente”, no puede evitar sentirse subordinada a esa comunidad: es plenamente consciente de que, como mujer, no es libre de actuar guiada por sus deseos sino que va a ser juzgada si abandona a su marido enfermo. En palabras de García-Pascual (2011: 339), Julia «es vehículo de tópicos sobre el histerismo femenino [...] y recupera referentes patriarcales para canalizar el odio que siente por su hija». Tal vez esta aversión por su hija encuentre su motivo en que percibe en Helena la *damnosa hereditas* de su tía (Adela), cuyo comportamiento no aprueba.

⁶ *Dramaturgas españolas...*, págs. 119-120.

⁷ Véase, desde el título, que nos hallamos ante una obra donde la actualidad se verá salpicada de elementos literarios, culturales y sociales de épocas pasadas. Sobre todo, teniendo en cuenta la devoción de Teo por los clásicos grecolatinos y modernos (intertextualidad shakesperiana).

Efectivamente, esa histeria recuerda sobremanera a las grandes *histéricas* decimonónicas como Ana Ozores o Madame Bovary: mujeres incomprendidas, inseguras e infelices en un matrimonio concertado pero políticamente correcto, que optan por esa resignación y redención en lugar de luchar por sus pasiones, sus deseos y su libertad. De hecho, en el caso de Julia, sería posible justificar su “odio” hacia Adela y Helena en una demostración de envidia, pues estas dos mujeres sí parecen disfrutar de una independencia emocional o de una consecución de sus deseos vitales, mientras que Julia habita en un estado de insatisfacción.

El segundo personaje es Adela; como ya hemos visto, es la hermana pequeña de la anterior y, en su identidad de mujer, es completamente diferente a Julia: es descrita por Teo como «una mujer libre e independiente» así como una mujer «hermética», mientras que esa libertad de mujer soltera y trabajadora es entendida por su hermana mayor como la representación de «mujeres frustradas»⁸. Asimismo, el propio padre de Adela la concibe como una mujer “anormal”, que no obedece a los designios que le impone la naturaleza:

ADELA: [...] Precisamente como humanos, tenemos bastantes más opciones.

ABUELO: Hay una que una mujer no debería eludir.

ADELA: ¿Por qué lo dices? ¿Porque no me casé?

ABUELO: Ningún hombre te parecía bueno. [...]

No lo eran porque de antemano los odiabas, porque te empeñabas en absurdas ideas contra ellos. Pero te engañaste, y te engañas.

ADELA: Tú eres, papá, el único hombre que he querido.

ABUELO: Me respetas, pero no me quieres: represento para ti un sexo odiado.

ADELA: Trabajo, soy independiente...

ABUELO: Bien, ¿y qué?⁹

Se puede observar en la sentencia del Abuelo que el hecho de que una mujer rehúse el matrimonio, no necesite de hombres para ser feliz o tenga una independencia económica —esto es, un trabajo estable—, suponga de antemano un posicionamiento misándrico o un autoengaño impuesto por un comportamiento “ajeno a la feminidad”. Así también lo manifiesta Julia por calificar de *frustración femenina* la emancipación de su hermana menor. En definitiva, personajes como Julia o el Abuelo no consienten que una mujer no posea entre sus prioridades el acto de la

⁸ «Cómplice de ideas sexistas, Julia ataca al tipo femenino antagónico al que ella encarna» (García-Pascual, 2011: 339).

⁹ *Dramaturgas españolas...*, págs. 85-86.

maternidad; ser madre debe ser, en opinión de ambos, el primer requisito para poder hablar de una “mujer completa”.

El Abuelo es el personaje más arraigado a la convencionalidad, sobre todo, por esa idea del *cumplir con los designios de la naturaleza*. De hecho, como se puede observar, Adela es “maltratada psicológicamente” por su padre y su hermana, ya que ninguno de los dos muestra satisfacción por el hecho de que sea una mujer libre sino todo lo contrario: es acusada por su incapacidad de amar en aras de quererse a sí misma libre e independiente. Y este es, en mi opinión, el trasfondo que Carmen Resino intenta otorgar a este personaje: no es que Adela no tenga capacidad de amar –muestra un profundo amor por su padre y un enamoramiento por Teo–, sino que el resto de personajes así la conciben por el hecho de rechazar definitivamente el matrimonio y no haber sentido *curiosidad* por la maternidad o *deseo* de ser madre.

El tema de la maternidad, por ende, es otro de los temas primordiales en la literatura de mujeres durante todo el siglo XX, pues será otro de los grandes cambios que se experimentaron llegada la democracia: la mujer, a finales de los años XX, siente mayor capacidad de elección en lo referente a asumir o no la maternidad en una “contradicción” a la naturaleza, así vista por determinados sectores. Y, en el caso del texto de Resino, es igualmente reseñable la intervención de los personajes masculinos: si la literatura anterior a los sesenta centraba su foco en el binomio mujer-maternidad, las nuevas escritoras permiten una visualización del hombre y la mujer, el marido y la esposa, frente al asunto de la maternidad.

El Abuelo, así, es el arquetipo de hombre machista, anclado férreamente al patriarcado más rancio. En palabras de Ana Prieto Nadal (2013: 762), la trama dramática está

Articulada en torno a la autoridad del padre, un profesor de clásicas que –avalado en un cierto sentido metafórico por la tradición de la cultura griega y por motivos trágicos como el complejo de Electra– ejerce una influencia abusiva sobre las mujeres de la casa.

La maternidad, como he anticipado, no solo es tratada por Resino en las madres y descendientes, sino que en esta obra también aparece relacionada con los maridos (Teo, Víctor) o los padres (Abuelo), lo cual es novedoso en lo que respecta al asentamiento del tópico de la maternidad no solo en la mujer sino también en el hombre. Las mujeres adoptan una postura maternal, afectiva y preocupada por la salud de los dos hombres, ya que ambos presentan senectud y enfermedad y ellas se sienten en el deber, no tanto deber sino, mejor dicho, *placer*, de cuidar de ellos. Julia será una de las transgresoras en este sentido: al igual que algunas mujeres cervantinas de las *Ocho comedias y ocho entremeses*, Julia se niega a asumir el papel de “enfermera” o “cuidadora” de su marido, de modo que opta por la emancipación, viendo en Carlos su salvación. Por lo tanto, en esta línea, Julia se convierte en la transgresora de lo

tradicionalmente establecido; sin embargo, retratada su personalidad, sabemos que no va a aventurarse a abandonar a su marido para disfrutar con su amante. Ello no es contradictorio con lo analizado previamente, pues Julia posee dos máscaras: la Julia resignada, que no va a responder a sus querencias amorosas-sexuales por Carlos por mantener su honor frente a la sociedad; y la Julia de deseos emancipadores, que rehúsa sucumbir a una desdichada vida como enfermera de su marido.

De la misma forma, el final de la obra adopta un giro inesperado, rompiendo el horizonte de expectativas del receptor cuando Helena asume cuidar de su padre.

Helena es la hija de Julia y Teo. Su infancia –desvelada casi al final de la obra–, es bastante tormentosa: se trata de un fortísimo complejo edípico en la relación padre e hija motivada, en la línea intertextual mantenida a lo largo de la obra desde su título, por la obsesión con los clásicos. Así, se descubre que el padre está *enamorado* de su hija y que su crianza y educación se han visto intermediadas por este incesto. Así, en un momento catártico, Helena se rebela frente a su padre culpando a este de su fracaso con los hombres:

TEO: [...] Maduraste, Helena, gracias a mí. Yo te liberé de ser una hembra equivocada y estúpida.

HELENA: ¡Pero yo tenía derecho a equivocarme y a ser frívola!

TEO: ¿Y para qué querías ese derecho? El juego de la equivocación es tan peligroso que a veces nos quedamos enredados en él para siempre, y yo no podía consentir que eso te pasara a ti. Te preservé, Helena, y al hacerlo, aunque tú no lo creas, te hice libre.

HELENA: ¡Libre! ¿Libre yo? ¡Fiscalizabas mis pasos, todos mis movimientos! No hagas pasar por generosidad lo que no era más que egoísmo: ¡eres un monstruo y sólo me querías para ti! incluso ahora lanzas tus hilos desde lejos [...]

El tratamiento del tema de la libertad en Teo demuestra un egoísmo machista en lo que se refiere a la vida de su hija; sin embargo, en esta escena, Helena aporta el sentido común en lo que respecta a la actitud del padre. No obstante, y, a pesar de todos estos esfuerzos por tratar de recomponer la situación, el final resulta impactante: en el momento en que se le confiesa a Helena la enfermedad de Teo, esta decide abandonar su actual relación (Víctor) para dedicarse al cuidado de su padre. Por lo tanto, este personaje femenino no ha comprendido nada, o no quiere comprenderlo, pues, a mi parecer, es plenamente consciente de la situación edípica e incestuosa de su relación paterno-filial pero no parece estar dispuesta a perderla; tal vez, ambos personajes estén obsesivamente influidos por los clásicos, de ahí el título de la obra. Por todo lo analizado hasta el momento, el personaje de Helena ha sido concebido como una *reencarnación* de Electra. Se han introducido de tal

modo en ese mundo intertextual, que la dramaturga no ha creído conveniente recuperar a estos personajes. En palabras de García-Pascual (2011: 335), se trata de «una obra de conflicto generacional que, sin romper la tradicional convención de los roles de género, revisa algunos de los mitos clásicos que han contribuido a darles forma». Muchas de estas dramaturgas se sirven de mitos grecolatinos para subvertir el lenguaje patriarcal o denunciar una situación actual mediante clásicos con intencionalidad moralizante.

El personaje de Adela es el encargado de cerrar la obra por convertirse en el eje de la trama dramática. Es recibido como un personaje simpático para el público en la medida en que, aunque el resto de personajes la imputen una carencia amorosa y afectiva, es el único personaje poseedor de sentido común; así lo resuelve ella en su última intervención: la locura, el sinsentido y la enajenación del resto de personajes no impiden que ella perciba la realidad tal y como es: «¡Estáis todos locos! ¡La única que tiene aquí sentido común, soy yo!» (p. 140). La mujer de la obra que goza de una carrera e inteligencia insuperables, paradójicamente, acaba convirtiéndose en la infeliz, la alienada, la marginada, pues no forma parte del universo lunático y enajenado que han gestado el resto de personajes a través de la lectura de los clásicos. No obstante, las últimas palabras del padre son de agradecimiento por ser la única «mortal». García-Pascual sostiene que el personaje de Adela se inserta en ese mundo misógino de los clásicos en tanto que se presenta como una mujer «privada de toda entidad volitiva», «víctima de una disciplina que patrocinó su educación en la sacralización de la obediencia» (2011: 336-337).

3. Conclusiones

En definitiva, una obra donde comicidad y tragedia se unen en armoniosa melodía y, en la cual, la más absoluta actualidad dialoga atemporalmente con los clásicos de la literatura universal. Donde la temática de infidelidad, trabajo, incesto, enfermedad, vejez o amor no son más que un trasvase de épocas e historias pasadas, es decir, que determinados valores que deberían haber desaparecido siguen vigentes hoy. Todo ello representado con un estilo discursivo resiniano que ha sido calificado por la crítica –entre otras, la propia Raquel García-Pascual– de “sobrio”. Aunque pueda considerarse *sobrio*, austero, no debemos olvidar que es un discurso plagado de significación y simbolismo, pues Resino acoge una vasta tradición cultural. Precisamente en dicha sobriedad se muestra elegante, sin ornamentación pero con un texto potente.

La significación de su teatro se encuentra en la *palabra*, lo cual, como se ha analizado al comienzo, es la marca de las nuevas dramaturgias en el siglo XXI. En cuanto a su personalidad como autora de teatro,

[...] Huyo del término autoras porque significaría una restricción, minimizar el campo como si de ese modo

resultara más fácil sobresalir, cuando ella destaca sin necesidad de encuadrarla en grupos y menos por algo tan ajeno al intelecto -y no hago cuestión de sensibilidades- como el sexo. Me consta que Carmen Resino defiende la valía del autor sin etiquetas, y menos sexistas (F. Almena, 2001)

Acorde con su propia personalidad, el universo de personajes resinianos está sometido a esa frustración existencial y desencanto. No obstante, aun siendo asumida tal derrota por parte de los personajes, estos no se resignan sin un último intento; así lo afirma María Isabel Aboal Sanjurjo (2002: 207):

[...] la presencia de un destino inescrutable, y al parecer invencible; la frustración que ello origina, al verse obligado el individuo a una existencia que no le satisface; el juego que se establece, incluso socialmente, entre víctimas y verdugos, entre fuertes y débiles; la necesidad de autorrealización... Visión crítica y rebeldía ante lo establecido, que unidos a un ágil uso de los diálogos y las situaciones dramáticas, permiten caracterizar su producción, independientemente de estilos y tendencias.

Como bien apunta Sanjurjo, la idiosincrasia de los personajes de Carmen Resino parece ser pesimista en cuanto a un destino marcado y, al parecer, imposible de cambiar. No obstante, estos mismos personajes se retuercen en su sino en un movimiento inconformista; los más relevantes, por todo lo estudiado, son los femeninos: a pesar de las mujeres tan diferentes en carácter que hemos comentado, todas ellas comparten estos impulsos de revolución y voz. Un teatro, en definitiva, que va a consolidarse en estos años del siglo XXI, pues Carmen Resino es una de las escritoras de referencia de las nuevas generaciones de dramaturgia femenina.

En lo que respecta a la recuperación de los clásicos para una transgresión ideológica, en este caso referente al feminismo, son muchas las autoras españolas que acuden a esta literatura universal para afianzarse personajes subvertidos. Así, el caso de Resino pudiera recordar a autoras como Esther Tusquets y su novela *El mismo mar de todos los veranos* (1979), cuyo universo simbólico está plagado de personajes fantásticos, históricos o mitológicos, así como princesas de Disney, material que le sirve para invertir la posición de la mujer a lo largo de la historia. De la misma forma, Resino acude a Electra para desmontar el horizonte de expectativas que el lector/espectador tiene de esa familia reunida en una noche navideña. El triunvirato de mujeres –Adela, Julia y Helena– frente a un personaje como el Abuelo es un nuevo ejemplo del poder de la palabra en estas mujeres, que están generando nuevas manifestaciones artísticas a través de la tergiversación de lo ya caduco como lo es el patriarcado en la literatura occidental.

Referencias bibliográficas

- ABOAL SANJURJO, María Isabel, “Coherente diversidad”, *Monteagudo*, n.º 7 (2002): 207-209.
- ALMENA, FERNANDO, “Carmen Resino: *Teatro diverso 1973-1992*”, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad (Centro Virtual Cervantes), 2001.
- CORDONE, GABRIELA, “Mujer, historia y sociedad: la dramaturgia española contemporánea de autoría femenina” de Wendy-Llyn Zaza (Kassel: Edition Reichenberger, 2007), UNED. *Revista Signa* 18 (2009): pp. 459-461.
- GARCÍA-PASCUAL Raquel (ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual* (Madrid: Castalia Ediciones, 2011): 79-142.
- LEONARD, Candyce y Lamartina-Lens, Iride (eds.), *Testimonios del teatro español: 1950-2000 (Antología en cuatro tomos)*, Tomo I, (Ottawa: Girol Books, Inc., Colección Telón, 2002).
- MONTIJANO SÁNCHEZ, Isabel, *Las mujeres profesionales del teatro en España: un análisis a partir de la programación del Centro Dramático Nacional*, Universidad Complutense de Madrid (Máster en Estudios Feministas) 2010-2011.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel, “Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual”, Universidad de Alcalá, Departamento de Filología. Área de Literatura Española, 2005.
- PRIETO NADAL, Ana “Dramaturgas españolas en la escena actual Raquel García-Pascual (ed.) (Madrid: Castalia, 2011, 362 págs.)”, *Revista Signa* 22 (2013): 761-764.
- ROVECCHIO ANTÓN Laeticia, “Monólogos a dos voces: *Mascando ortigas* de Itziar Pascual y *El árbol de la esperanza* de Laila Ripoll”, *Cuaderno de investigación de Filología*, 39, (2013): 64.
- Segarra, Marta, CARABÍ, Àngels (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria, 2000.
- SERRANO, Virtudes, “Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión”, *Arbor* CLXXVII (Marzo-Abril 2004): 561.