

## **La sentimentalidad femenina en el teatro de la democracia**

**FERNÁNDEZ Vázquez, José María**

En torno a la escritura femenina han surgido siempre una serie de debates sobre los rasgos diferenciadores de la misma, en especial si existe una escritura o postura formal exclusiva de las autoras. Este debate, iniciado hace años, se ha convertido ya en un tópico de la teoría literaria. Ignacio Soldevilla afirma que “el problema, en lo que se refiere a la identificación temática, es encontrar los temas que puedan ser de uso exclusivo de las mujeres, o la postura ideológica que, frente a la problemática planteada a través de ellos, permita distinguir a hombre y mujeres”<sup>1</sup>. Es cierto que en cualquier caso la discriminación femenina en las historias de la literatura ha sido patente, el campo de la producción literaria era un coto vedado para los hombres. Aquí sería necesario precisar que la mujer no ha ido copando todos los géneros con la misma facilidad, así hay que notar que su presencia, en especial en los últimos años, en la poesía ha sido mejor aceptada, como lo demuestra su aparición en el fondo de la editorial Hiperión y sus premios, que en un género, del que podríamos, discutir su literaturalidad como es el ensayo. No nos atrevemos a suscribir radicalmente la aseveración de Cristina Peri Rossi según la cual “la literatura ya no ostenta el poder. Cuando a los hombres las cosas ya no les importan es cuando llegamos nosotros a ellas”<sup>2</sup>. En cualquier caso el interés por la producción femenina no se puede centrar en estos últimos años, a pesar de reconocer el esfuerzo investigador y bibliográfico reciente.

Pero si hemos empezado hablando de lugares comunes en la investigación literaria, debemos volver a caer en los tópicos de la diferenciación genérica en el teatro. No vamos a comentar la complejidad textual de la escritura dramática. Puede servir como base de partida que todo acercamiento investigador se hace sobre un texto escrito que no espectacular, aunque la asistencia a la representación del espectáculo abre otras perspectivas de la comprensión global de texto. Para evitar suspicacias acerca de la afirmación anterior cabría diferenciar entre la crítica del espectáculo y la investigación dramaturgica; aunque Patrice Pavis propone un análisis teatral mucho más amplio

---

<sup>1</sup> SOLDEVILLA, Ignacio (2001): *Historia de la novela española (1936-2000)*, Vol. I. Madrid, Cátedra, pág. 142.

<sup>2</sup> *El País*, 25 de noviembre de 1994, pág. 37. Citada por Soldevilla, pág. 160.

donde se utilicen los nuevos instrumentos tecnológicos disponibles como el vídeo, el ordenador o los multimedia<sup>3</sup>.

El teatro es un género literario que exige la representación para que este se produzca. Los autores noveles se quejan constantemente de la dificultad para estrenar, algo que parece aumentado en el caso de las dramaturgas. Paloma Pedrero se lamenta de esta dificultad en el prólogo de *Locas de amar*<sup>4</sup> -junto con una explicación del carácter comercial de su propia obra- aunque ha sido una de las pocas autoras contemporáneas incluida en la colección de Cátedra, Letras Hispánicas.

Antes de continuar vamos a servirnos de las palabras de Patricia W. O'Connor<sup>5</sup> para clarificar la evolución de la dramaturgia femenina en estos años. La investigadora americana establece cuatro etapas en el devenir de este género en los cincuenta últimos años:

1. Una limitación general de las dramaturgas al mundo supuestamente femenino, virtuoso y femenino (años cuarenta y cincuenta)
2. Un salir de este mundo de idealización femenina para equilibrar los roles masculinos y femeninos (años sesenta y setenta).
3. Imitación de los dramaturgos masculinos, evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso neutro, pero en esencia masculino (finales de los setenta y principios de los ochenta).
4. Un nuevo orgullo de la identidad femenina reflejadas en obras centradas en la mujer (década de los ochenta, pero que se podría ampliar hasta los noventa).

Se podría resumir que el intento de la dramaturgia femenina por encontrar una voz propia en el mundo teatral es evidente. El esfuerzo se centra en ver qué rasgos son claramente diferenciadores del lenguaje dramático femenino. Vamos a ver aquí cómo las autoras reflejan su propia sentimentalidad e incluso su sexualidad y como son signos de interpretación del texto dramático. Se puede considerar como punto de partida el reflejo de la sexualidad en el teatro que siempre es una tarea complicada. No esperemos encontrar una obra dramáticas explícitamente sexuales. Es cierto que las hay como la parodia pornográfica, y de pésimo gusto, *Don Juan Notorio* (1868) firmada bajo el seudónimo de Ambrosio. Esta obra, que entendemos irrepresentable por la evidencia de

---

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice., "Los nuevos instrumentos del análisis teatral", *Semiosfera*, 6/7, 1996-1997. págs. 19-56.

<sup>4</sup> PEDRERO, Paloma (1997): *Locas de amar*. Madrid, Fundación autor.

<sup>5</sup> O'CONNOR, Patricia W. (1998): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid, Espiral/Fundamentos. pág. 40.

sus imágenes, se puede encuadrar dentro de la literatura pornográfica que es un subgénero existente desde el siglo pasado y que dio lugar a su contrarreforma particular en la literatura folletinesca y rosa. No entramos a valorar aquí la concepción teatral o no de los espectáculos pornográficos actuales.

La tendencia del teatro femenino por regla general tiene un carácter reivindicativo que sin embargo ha mermado, a nuestro parecer la búsqueda de nuevas perspectivas. En cualquier caso, la igualdad de la mujer no se puede entender como algo absolutamente novedoso. Sirva como ejemplificación la obra *Asirse a un cabello* de Francisco de Camprodón, quien con su condición de dramaturgo burgués del siglo XIX y por tanto defensor de la institución matrimonial pone en boca de su personaje femenino, Elvira los siguientes versos: “Porque para mí, hay la vida // de goce y holgura extrema // para ti, no hay más dilema // que ser mártir o perdida”<sup>6</sup>.

Es cierto que la sentimentalidad en el teatro es difícil de representar sobre todo si nos basamos en la representación de la sexualidad. Sin embargo, encontramos otros discursos literarios donde la mujer ha encontrado una voz claramente distinta.

En poesía, existen autoras que han reclamado un erotismo particular. Así nos encontramos con la poesía de Ana Rossetti que por ejemplo en su soneto “Un capullo someto de repente” convierte a la mujer en parte activa del acto amoroso. Habría que precisar aquí el juego literario al establecer la comparación con el soneto de Lope de Vega, pero que está continuamente presente en libros suyos como *Los devaneos de Erato* (1980). Esta independencia sentimental que implica una parte activa en el encuentro amoroso también los podemos encontrar en otras autoras como Olvido García Valdés, Ada Salas en *Usted*.

En la narrativa, también encontramos autoras que han tratado el tema del aprendizaje sexual como ocurre con Almudena Grandes y su obra *Las edades de Lulú* o la prosa de María Jaén entre otras autoras. Pero las novelistas femeninas han logrado una voz mucho más particularizada donde sus historias y personajes son vistos desde un punto de vista femenino y aceptados como tales. Hablamos de un amplio abanico desde Carmen Martín Gaité, donde destacamos su novela *Nubosidad variable*, hasta autoras más recientes como Lucía Etxebarria o Espido Freire.

---

<sup>6</sup> CAMPRODÓN, Francisco (1868): *Asirse a un cabello*. Madrid, Impr. José Rodríguez. pág. 28.

En el teatro esta diferenciación se encuentra mucho menos marcada. El género dramático, por sus propias características, está más sometido a elementos exteriores. Mientras el público lector, limitado en el caso de la poesía o mayoritario en el caso de la narrativa, ha aceptado un lenguaje propio en la obra femenina, no ocurre igual en el drama. Se podría afirmar incluso que el lector de poesía comprende, espera, e incluso exige, en la escritura de poemarios femeninos una actitud definida. Un yo claramente femenino donde no sólo el sentimiento, o su grado máximo de sexualidad, sino la postura ante el mundo se presente de un modo distinto.

En la escritura dramática podemos encontrar dos posturas bien delimitadas, simplistas por momentos, pero que suponen una cierta claridad enunciativa. Se puede encontrar en las mujeres dramaturgas una escritura “masculina” y otra “femenina”. La escritura masculina es aquella que ha seguido el referente masculino, que durante los primeros años del franquismo oculto repitió los moldes asignados a la mujer, pero que en los últimos años se podría encontrar en la escritura de Ana Diosdado o María Manuela Reina. No afirmamos que ambas dramaturgas hayan menospreciado la presencia de la mujer en sus obras, pero estas giran en torno al hombre, en el caso de Reina sus obras, como *Alta seducción* (1990), para Arturo Fernández, galán y prototipo de la elegancia y el carácter español, no se nos figuran como ejemplificadoras de reivindicaciones femeninas. En el caso de Reina existe una tendencia literaria cuyos referentes textuales tiene un carácter mucho más amplio. También es cierto que ambas autoras son las más representadas. No nos atrevemos a afirmar que la representación teatral de autoras este sometida al éxito mercantil de la propia obra, pero no podemos dejar de reconocer que el teatro sólo tiene viabilidad completa sobre una escena, en un lugar llamado teatro a donde asiste un público que paga una entrada. Y este público suele ser heterogéneo y heterosexual, y que el hombre suele ser menos receptivo ante aquello que le ofende. Al fin y al cabo, en las películas pornográficas son usuales las escenas lésbicas, pero nunca son aceptables las escenas homosexuales, aunque los receptores de las mismas puedan ser parejas.

Existe otro grupo de autoras que intentan reflejar el mundo femenino. La representación del mismo tiene sus propias características, exigidas por la escritura dramática. En el teatro, no tiene cabida reflexiones de la autora que permitan matizar las ideas expresadas, son los personajes los que por medio de sus palabras tienen que exteriorizar sus sentimientos. Esto supondría afirmar la existencia de un lenguaje

femenino, algo que los estudios de sociolingüística parecen afirmar. Pero el teatro no deja de ser una obra artística y por tanto sujeta a sus propios códigos.

Este lenguaje femenino va ligado a los asuntos que la dramaturgia femenina representa en la escena. Estos están unidos a ciertos temas que parecen absolutamente femeninos, la maternidad, satisfecha o no; el adulterio; la violencia sexual; el amor homosexual. En las autoras más comprometidas con el punto de vista femenino parece que existen varios puntos en común como es la violencia en la representación y en el lenguaje. No nos atrevemos a afirmar que buscan escandalizar a su público, especialmente el masculino, pero sí parece obvio que han hecho suyo un código que parecía en principio privativo del hombre.

Una primera obra donde se refleja esta violencia puede ser la obra de Lidia Falcón *No moleste, calle y pague, señora*, donde la autora desde un punto de vista absolutamente feminista -no se puede olvidar la vinculación política de la autora- muestra a un hombre violento que humilla a la mujer la cual no es comprendida en un mundo dominado por el hombre y sólo tiene la solución de la escapatoria.

La dramaturga que ha explotado la violencia como temática de su obra de forma fundamental es sin duda Marisa Ares. Esta autora encuadrada dentro de la tendencia teatral “Retaguardia” no concede concesiones de ningún tipo. La radicalidad de su teatro se muestra tanto en su escenificación, en su lenguaje, en su temática y en sus personajes. Su escritura no se puede considerar en ningún momento feminista, porque el tratamiento de la mujer tampoco tiene ningún afecto por parte de la autora. En sus obras más radicales, el personaje central es Mordecai Slaughter mezcla de héroe y de gángster de cine negro. Ares realiza una exaltación de la violencia y el sexo, la crueldad tanto en hombres y en mujeres está presente en sus obras.

En *Negro seco*<sup>7</sup> la definición sexual de los personajes está enmascarada -como es por otro lado habitual en su teatro donde los personajes no tienen nombre y por tanto definición-. En esta obra, un adolescente varón de rasgos afeminados es violado por un personaje femenino, uno de los asesinos: “Con unas gomas se sujeta a la cintura el pene de plástico que le dan sus compañeros... Con el pene puesto se aproxima al joven. Se tumba sobre su espalda y la violación se lleva a efecto, en medio de grandes mordiscos”<sup>8</sup>. Si hablásemos de una postura feminista tal vez estaríamos ante la ruptura

---

<sup>7</sup> ARES, Marisa, *Rotos intencionados / Negro seco*. Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, s.f.

<sup>8</sup> *Ibidem.* pág. 87.

del lenguaje y la escenificación masculina por parte de una autora. Sin embargo, en el caso de Ares cualquier aproximación a su obra exige la ruptura con cualquier código, incluso el feminista.

La autora actual con una mayor proyección es sin duda Paloma Pedrero. Además esta autora no esconde en su escritura la búsqueda de un compromiso femenino. Pero, como en otras autoras, la relación de pareja no se establece dentro del estatus establecido. En este sentido, la escritura de Pedrero no busca la consolidación de la pareja. Nos encontramos con obras como *Locas de amar* donde el personaje femenino después de un matrimonio frustrado acaba abandonando a su marido, una postura que ya estaba consolidada en el teatro desde hace mucho tiempo. En otro grupo de obras, *Noches de amor efímero* el amor es el eje principal pero siempre desde el punto de vista del encuentro casual y casi imposible entre el cliente y la prostituta; la dama y el trabajador; el vendedor y la dueña de la casa; el médico y la paciente.

El teatro femenino ha acertado al plantear una temática desde un punto de vista exclusivo. Así encontramos el tema de la maternidad como problema en la obra *Simbiosis* de Neus Brun; el amor lésbico en la obra de Paloma Pedrero *El color de agosto* que recurre a un lenguaje explícitamente violento: “Los hombres pueden desear brutalmente y no haber nada más. Nada. Ni una gota de sangre, ni una lágrima... Sólo semen... semen...”<sup>9</sup> o la obra de Beatriz Cabur *Juego de sábanas*; las mujeres abandonadas y engañadas en las obras de Julia García Verdugo *El espejo* o de Concha Romero *Allá él*.

Es cierto que muchas de estas obras no han sido estrenadas y que parece que la esclavitud del estreno exige la renuncia de profundas convicciones. Sin embargo, existen autoras que han sabido compaginar el éxito teatral con una crítica o visión satírica de las relaciones de pareja como ocurre con la obra de Elvira Lindo *La ley de la selva*, divertida pieza de encuentros y desencuentros o las obra *¡Ay... hombres!*, escrita en colaboración por la Compañía T de Teatre y Sergi Belbel donde nos encontramos uno de los textos de más éxito reciente no sólo por su temática, conversación satírica sobre los hombres y sus tipos, sino también por la elaboración dramática.

A modo de resumen, podríamos concluir que el teatro femenino está demasiado sujeto a la temática de pareja, donde la relación se plantea desde un punto de vista optimista pero sujeto a que los hombres reciban un supuesto merecido por su

---

<sup>9</sup> PEDRERO, Paloma (1999): *Juego de noches*. Madrid, Cátedra. pág. 130.

comportamiento o la satisfacción por sentir que se puede vivir sola como es el caso de la obra de Concha Romero *¿Tengo razón o no?*, donde el personaje de Carlos, aparece en las palabras finales como “un todoterreno, un Don Juan, un Rodolfo Valentino, un macho ibérico”<sup>10</sup> que se desploma. Sin embargo, no hemos encontrado donde la relación de pareja se establezca en relación de igualdad, donde la mujer pueda expresar los sentimientos desde un punto de vista gratificante, triunfante, pero sin humillaciones, donde el hombre aparezca como complemento, aunque esto es cierto que se produce mucho más en el lenguaje poético que incluso el narrativo.

---

<sup>10</sup> ROMERO, Concha (1998): “¿Tengo razón o no?”. *Mujeres sobre mujeres. Teatro breve español*, Patricia W. O’Connor (ed.). Madrid, Espiral/Teatro. pág. 101.