

Lila Perren

Universidad Nacional de Córdoba -

Universidad Católica de Córdoba

Cómo ser dramaturga y no sucumbir en el intento

Ante las dificultades de la mujer dramaturga en España por los obstáculos para la representación y la falta de interés por parte de la crítica, hemos elegido una obra de Manuela Reina por ser la primera mujer que obtuvo el Premio de la Sociedad General de Autores (1983) y el Premio Valladolid de Teatro Breve en 1984, por *El llanto del dragón*, que es el objeto de nuestra consideración.

Se trata de una obra de inspiración histórica y literaria, como suele ocurrir frecuentemente en la producción de la autora, pues a las referencias históricas se incorpora el poema “Éxodo” de Benjamín Fondane, joven filósofo judío exterminado en Auschwitz, en una hibridación de la poesía y el teatro. La obra, breve y sin innovaciones marcadas, pero con una factura impecable, como dos estampas o retablos en un escenario único, se caracteriza por la acción predominantemente interior en la que se ha sabido mantener el suspenso hasta el final. Nuestra propuesta de lectura parte de la estructura binaria del texto, en antinomias que se proyectan desde el título a los personajes, el tiempo y el espacio.

Considering the difficulties that women playwrights in Spain face relating to staging and lack of critics' interest, we have chosen a play written by Manuela Reina. She was the first woman to have received an award from the “Sociedad General de Autores” (1983) and the “Valladolid de Teatro Breve” award in 1984 for El llanto del dragón, which is the focus of our study.

This is a historical and literary play, a typical characteristic of this author's artistic production, since the historical references incorporate the poem “Exodo” by Benjamín

Fondane, a young philosopher murdered in Auschwitz, in a poetic-theatrical hybridization. The work, brief and with no noticeable innovations, but impeccably realized with two tableaux in an unique stage, is characterized by predominantly inner action in which suspense was successfully maintained until the end. We propose a reading that takes as a starting point the binary structure of the text, antinomies that project themselves from the title to the characters, time and space.

I. Introducción

“La palabra dramaturga se pronuncia tan poco que suena raro.” Así comienza Patricia O’ Connor su libro titulado *Dramaturgas españolas de hoy*, que se publicó inicialmente en 1988 y fue reeditado en 1997.¹ Sin embargo ya entonces comenzaba a pronunciarse porque una de las conquistas más fecundas de las últimas décadas del siglo XX en España –más concretamente a partir de la muerte de Franco y el advenimiento de la democracia–, radica en el hecho de que la base conceptual del universo simbólico patriarcal comenzó a ser cuestionada, no sólo en la teoría sino en la práctica, por la irrupción de la mujer en la dramaturgia. Antes se había anticipado en la narrativa en un proceso semejante al de otros países, si bien en España resulta más tardío pues se añade un plus por razones socio políticas que ejercen una fuerte presión. Virginia Woolf en su ya clásico libro *Un cuarto propio* se preguntaba por qué la mujer comenzó escribiendo novela y responde que “todas las formas más antiguas de la literatura estaban endurecidas cuando ella empezó a escribir. Sólo la novela era lo bastante joven para tener blandura en sus manos.”² Pero seguía habiendo una cierta “extranjería” de la mujer como dramaturga, un permanecer en los márgenes del sistema. No sólo era necesario escribir obras dramáticas, sino tener la posibilidad de representarlas para que el circuito comunicativo se completara ya que la representación no es algo ajeno, añadido al texto literario; está virtualmente como algo constitutivo del mismo. La totalidad del proceso de comunicación teatral supone a la vez el texto literario y el texto espectacular y por tanto códigos lingüísticos y no lingüísticos, presentes en las didascalias. La escritura dramática es sólo un elemento; será plenamente teatro cuando se concrete en las tres dimensiones del espacio escénico y transcurra en la cuarta dimensión del tiempo. Lo que Gouhier llama “arte en dos tiempos”: el de la creación y el de la representación.³

En España algunas mujeres publicaron, ganaron premios importantes, pero no siempre lograron que sus obras se representaran, lo que significaba quedarse a medio camino. Sólo Ana Diosdado, que se inicia en la escena en la década del 70, consiguió cierto éxito e hizo que su nombre se fuera imponiendo. A esto se añade que, en los estudios sobre teatro fue prácticamente ignorada, o al menos solamente considerada de manera tangencial como si no tuviese entidad dentro del canon, y no sólo en las obras escritas por hombres. Incluso María José Ragué Arias, ella misma dramaturga, en su obra titulada *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* publicada en 1996, apenas alude a la presencia de la mujer en el último capítulo: “Mujeres muy jóvenes” y se refiere al Premio “María Teresa de León”, “con su discriminación positiva” que quizás sea para las autoras lo que el “Marqués de Bradomín”, convocado por el Instituto de la Juventud de 1986 a 1994, con su discriminación a favor de los jóvenes.⁴ César Oliva en su obra *Teatro español del siglo XX* se refiere a la abundante presencia de mujeres en el oficio afirmando que “los noventa sirvieron para normalizar el desembarco de autoras en el fenómeno de la escritura teatral.”⁵ Pero se deberá a la paciente investigación de Patricia O’ Connor el estudio sistemático de la obra dramática de la mujer, no sólo en sus libros, sino a través de la Revista *Estreno* que

fundó en 1975. En la obra editada por Gabriele *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, de un total de 25 estudios, cuatro son dedicados a la obra de la mujer: “Mujeres de aquí y de allá”, dos se ocupan de la obra de Paloma Pedrero y uno de la producción de Concha Romero. En 1996 Gabriele y Leonard publican su *Panorámica del teatro español actual* que incluye cinco entrevistas y cinco obras de las cuales tres corresponden a mujeres. Ese mismo año publican también *Teatro de la España demócrata*. Los noventa, otra vez con cinco entrevistas y cinco piezas breves, en las cuales la mujer dramaturga está ausente. Dificultad para estrenar, ausencia de crítica, son factores que interrumpen el circuito comunicativo texto-espectador e impiden el efecto feedback. Se escribe, pero no se representa; se representa, pero no se tiene eco en la crítica. No se logra la confrontación entre el horizonte de expectativas del autor que codifica la obra y el horizonte de expectativas del lector/espectador que la interpreta. Parafraseando a Ruiz Ramón podríamos hablar del “drama de las dramaturgas españolas.”

Sin embargo, poco a poco, la tercera mujer, según la distinción de Lipovetsky, o la mujer indiferenciada⁶, empieza a romper su afasia, toma la palabra y ya no permanece en “lista de espera”. Significa una voz nueva en el campo simbólico, que pretende alcanzar la equifonía con el varón, ser escuchada y considerada como portadora de significado y verdad, que se le conceda credibilidad a su decibilidad. Consultada la dramaturga Itziar Pascual acerca del sentido de la diferencia entre una escritura femenina y masculina y después de reconocer que es una generación consciente de grandes cambios en el espacio de lo estrictamente femenino, lo atribuye a una

“razón social que supera el parámetro de lo artístico o lo teatral específico. Es que esta generación de escritores más recientes de entre 20 y 35 años es una generación consciente de grandes cambios en el espacio de lo específicamente femenino. Es la primera generación en España que asume de una manera totalmente integrada conceptos como el aborto, como la separación, como el uso de anticonceptivos, como la libertad sexual, como la homosexualidad femenina y masculina, como la integración de la mujer en el trabajo, como la presencia mayoritaria de la mujer en la universidad, etc. entonces todo eso tiene que reflejarse en algún lugar y el arte es un espacio donde se refleja esa presencia siempre más evidente del elemento femenino.”⁷

En realidad no establece una diferencia de sentido entre la escritura del hombre y la mujer; sólo destaca los cambios en el “espacio de lo específicamente femenino” que se proyectan al mundo del arte. Todavía los problemas femeninos no son abordados por los hombres en su producción y las obras dramáticas de las mujeres irán evolucionando paulatinamente, hasta centrarse en la nueva mujer según las etapas que O’ Connor distingue en la 2ª mitad el siglo XX desde la “acomodación” a la “revisión” o el ver con nuevos ojos que pueden sintetizarse de la siguiente manera: 1) limitación al mundo supuestamente femenino (años 40 y 50), 2) salir de ese mundo

para equilibrar los roles masculinos y femeninos (años 60 y 70), 3) imitación de los dramaturgos masculinos (finales de los setenta y principios de los '80), 4) un nuevo orgullo en la identidad femenina para dar paso a un discurso auténticamente femenino⁸, o limitación, equilibrio, imitación, afirmación del discurso femenino.

Otra de las mujeres entrevistadas, Margarita Sánchez, que asistió al taller de Paloma Pedrero, ante la pregunta; “¿Se encuentran las escritoras de teatro sin obstáculos? Responde:

“No han desaparecido los obstáculos para las mujeres. No tengo que demostrar que soy mejor que un hombre para un puesto determinado. Reivindico mi derecho a la mediocridad; yo soy tan mala como fulano. Pero ¿por qué a él se le estrena y a mí no? Las mujeres tenemos que demostrar de antemano que somos buenas y a partir de ahí tener suerte. Ahora las cosas están mal para todo el mundo, pero los hombres se apoyan más entre ellos. Todavía estoy esperando que ellos se acuerden de mí para algo, aunque separe amistad y trabajo.”⁹

Precisamente, ante la falta de solidaridad, por referencia a la actitud de los hombres, se creó en 1987 la Asociación de Dramaturgas españolas cuya primera Presidente fue Carmen Resino. Sus integrantes se reunían los primeros jueves de cada mes en la librería “La avispa” y los objetivos fijados eran, en síntesis, los siguientes: “reivindicar, sin ningún tipo de tinturas ideológicas ni pancartas feministas, la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuir a mejorar la situación de la mujer dentro del contexto social, cuyo sistema se obstina todavía en cerrarle determinados ámbitos de actuación.”¹⁰

La escasa presencia de la mujer en la producción dramática se evidencia una vez más, recientemente, en la encuesta realizada por la Revista *Quimera* en su número 255-256 de abril del año 2005. Cuarenta y cuatro profesores, investigadores, críticos (académicos o de prensa), responden sobre el teatro español (texto y espectáculo) en el siglo XX. Cada uno debía proponer las que, a su juicio, eran las diez mejores obras. Sólo figuran mencionadas dos mujeres en las respuestas: María Teresa León y Ana Diosdado. Entre los convocados para responder, sólo siete mujeres (profesoras universitarias, críticas académicas o de periódicos, incluso autoras teatrales como María José Ragué Arias). En sus “Comentarios a una encuesta” Virtudes Serrano y Mariano de Paco afirman: “Nombres como los de Carmen Resino, Teresa Gracia, Concha Romero, Pilar Pombo y otras autoras de los últimos diez años del siglo merecen sin duda un puesto.”¹¹

2. María Manuela Reina

A partir de este planteo inicial acerca de las dificultades que encuentra la mujer dramaturga (obstáculos para la representación y falta de interés por parte de la críti-

ca), justificamos por qué nos interesa realizar un aporte a la crítica de la producción dramática de una mujer española, conscientes de que sólo significa una mínima salvación, una cuña en el panorama del teatro español contemporáneo, pero necesaria para ampliar el conocimiento de una parte de la producción dramática que, venciendo grandes dificultades, dice su palabra y merece encontrar alguna resonancia. La experiencia realizada en nuestra cátedra universitaria, al introducir los nombres de algunas de las autoras que ya poseen un corpus significativo, significó para los alumnos la apertura a una perspectiva que los entusiasmó, motivó su sentido crítico y les permitió aplicar métodos de análisis de la obra dramática con resultados realmente alentadores. Como nuestro propósito es incitarlos a la lectura de su propio tiempo, nos parecía que no era posible obviar la palabra de quienes constituyen por lo menos “la mitad del género humano.”

En otra oportunidad nos ocupamos de Paloma Pedrero destacando la importancia del metateatro en sus obras, como medio para acceder y expresar la propia identidad.¹² Ahora hemos escogido a María Manuela Reina, dramaturga que no puede ser incluida entre las “nuevas-nuevas” porque, aunque por edad, como Paloma Pedrero, era adolescente cuando murió Franco y no vivió el mayo francés, por las características de su producción pertenece a la tercera etapa señalada por O’ Connor:

“Imitación de los dramaturgos masculinos evitando temas asociados con los gustos femeninos y la adopción de un discurso masculino considerado como neutro.”¹³

186 { texturas 8-8

Nacida en Córdoba en 1958 es la primera dramaturga que despierta la atención en la etapa de la transición democrática. Fue la primera mujer que obtuvo el Premio de la Sociedad General de Autores en 1983, por su obra *El navegante* que sorprendió al jurado cuando descubrió que era obra de una mujer pues todo parecía orientar hacia una escritura de varón (si es que eso existe). Obtuvo también el Premio Valladolid de Teatro Breve en 1984 por *El llanto del dragón* y, en ese mismo año, el Premio Calderón de la Barca por *Lutero o la libertad esclava*, estrenada en Madrid en 1986. *La cinta dorada* constituyó uno de los grandes éxitos de público de la temporada 1989; allí se plantea la marginación de la mujer, desde el universo simbólico patriarcal, y la admiración por la figura masculina concretada en el padre y también en el hermano mayor. Reina con frecuencia recurre a temas históricos o literarios para estructurar sus obras como ocurre en la que hemos escogido *El llanto del dragón* una “fantasía histórica” según O’connor, en la que también se incorpora, como veremos, un texto literario. Es, en efecto, un drama de inspiración histórica y, en ese sentido, participa de las notas aplicables a la novela histórica según la definición de Harro Müller:

“Construcción perspectivística, estéticamente ordenada, de situaciones documentables, a caballo entre la ficción y la referencialidad.”¹⁴

Se aplica también la suspensión del pacto de verificación entre la verdad histórica y la representación que de ella se hace. Ya Aristóteles afirmaba que el historiador narra lo que ha sucedido y el literato lo que podría suceder, lo que correspondería a la diferencia entre verismo y verosimilitud. Como decimos, el asunto es histórico, sencillo –aunque de tremendas consecuencias en la realidad histórica–, y de acción predominantemente interior.

En una tarde del mes de abril de 1889, Alois, un Superintendente de Aduanas de la Administración Imperial y Real de Alemania, ha mandado llamar al Padre Probst quien por primera vez visita la casa, pues su dueño jamás ha puesto los pies en la iglesia, para que lo acompañe en su impaciencia, la tensa espera del nacimiento de su hijo en cuyo futuro deposita todas sus ambiciones “será un personaje importante y le erigirán una estatua” (p. 89)¹⁵ “Tendrá una estatua... ¡Centenares de estatuas en toda Europa! ¡En el mundo entero!” (p. 94), y hasta ve la posibilidad de vengar su propia condición de bastardo. Para recibirlo con dignidad se ha puesto su uniforme de gala. Está más dominado por el deseo temeroso del nacimiento de ese hijo que por los gritos de dolor de la parturienta que acaban molestándolo y acrecientan sus nervios, en una egoísta actitud de varón, como si ella tuviera la culpa de prolongar la espera. En este sentido, y como una antinomia más, las otras dos mujeres (cuñada y comadrona), hacen causa común con su congénere: “Parir no es una fiesta, se lo aseguro, los tejidos se desgarran, te arrancan las entrañas, la sangre mana a borbotones. Usted tuvo unos segundos de placer y ahora su esposa debe dar a luz. Déjenos ayudarla. Y discúlpela si sus gritos le molestan, señor” dice la comadrona (p. 85), y al aparecer con el niño en brazos, con aspereza irónica se dirige a él: “Espero que no haya sufrido usted demasiado mientras su esposa disfrutaba de las delicias del parto” (p. 94).

Aparentemente en el mismo espacio, pero distante y sin ninguna comunicación lingüística, ignorado por Alois y el sacerdote, se halla un grupo compuesto por cinco personas (dos hombres, dos mujeres y un niño), escualidos, descalzos, cubiertos con harapos, y la cabeza rapada. Se unen como para protegerse, y aparentan formar un solo ser “El Organismo” le llamará Reina, que late y respira como si constituyera una sola individualidad, “un extraño y monstruoso insecto dotado de múltiples caras y extremidades” (pp. 81-82). Están junto a la puerta cerrada que comunica con el dormitorio donde se producirá el parto y reaccionan con terror cada vez que Alois se aproxima. En este sentido son importantes las didascalias proxémicas y lumínicas pues, como indica la autora “ese grupo tendrá una iluminación especial, distanciadora, distinta a la del gabinete”(p. 80) donde los dos hombres dialogan. Al fin la tensa espera se resuelve a las seis en punto con el nacimiento del varón anhelado que se llamará Adolf. “—Suenan bien con el apellido ¿no? le dice Alois a su cuñada: “Adolf Hitler” Y ella corrobora como un cierre que suena a aldabonazo o a epitafio: “Adolf Hitler. Sí que suena bien” (p. 95) mientras se oyen pisadas marciales, una voz de mando y se empieza “a escuchar la voz vibrante, exaltada, amenazadora de Adolf Hitler en uno de sus discursos más enardecidos.” (p. 96)

Reina ha mantenido el suspenso hasta el final. Inclusive en la lista de personajes donde no sólo los específicamente dramáticos sino los auxiliares (comadrona y cuñada) tienen apellido, el único que sólo figura con su nombre es Alois. Si desde el principio supiéramos que es Alois Hitler quien espera al niño, la acción interior que, como dijimos, es la predominante, se derrumbaría por la anticipación de un final previsible. Hay una ironía trágica por ese contraste irreductible entre la subjetividad de los deseos de Alois y la objetividad del destino ciego que se cumplirá de manera inexorable.

Los referentes históricos se hallan suficientemente intercalados y dosificados para permitir una concreta ubicación temporal y no sólo por la fecha exacta del nacimiento de Hitler, sino por otros datos: la referencia a Bismarck y el Congreso de Berlín de 1878 al que asistió el Primer Ministro inglés Disraeli para negociar un nuevo equilibrio de poder luego de la Guerra de los Balcanes.; evocación de la vida de Alois en la que juegan un papel primordial las anáforas extra referenciales, además de un “otro tiempo” instalado mediante una prolepsis y amenazado por el nacimiento de la criatura, que vivirá el holocausto de los judíos. Medio siglo transcurre entre ambos tiempos, 1889 y la Segunda Guerra Mundial.

Nuestra lectura del texto (una de las posibles), parte de la consideración de la estructura binaria del texto, en antinomias que se proyectan desde el título a los personajes, el tiempo y el espacio.

2.1. Título

En el sintagma nominal del título ya nos encontramos con la primera antinomia. En efecto: llanto dice dolor, emoción, sufrimiento, pero siempre inspira un sentimiento de compasión, mientras dragón, por su parte, sugiere fuego, destrucción, muerte. Y no es por casualidad que se haya elegido al dragón, asociado tradicionalmente con el fuego (en este caso, el de los hornos crematorios) para simbolizar al genocida. En las diversas mitologías aparece como guardián (Ej. del Jardín de las Hespérides), severo, símbolo del mal o de las fuerzas demoníacas, a veces equiparado con la serpiente. En la imaginería cristiana San Miguel o San Jorge, venciendo al dragón simbolizan el triunfo de Cristo sobre las fuerzas del mal. En el Apocalipsis aparece la figura del dragón con su cola barriendo estrellas (12,4). Pero también es el emblema del trono y la dominación (potencia imperial entre los chinos). Todos los sentidos confluyen en el título elegido por Reina (la fuerza del mal y el poder) como paradigma de la figura de Hitler. Lloro el potencial dragón, llora como un ser humano antes de actualizar sus potencialidades malignas que provocarán el llanto y la muerte de quienes están representados por el Organismo y mediante el juego espacio-temporal, ya han padecido las consecuencias. Se diversifican las significaciones del título: el llanto se multiplicará sobre millones de víctimas, quedando el dragón con toda la amenaza de su ferocidad, vacías las fuentes de la lágrimas, incapaz de compasión, reducido a su condición de pura animalidad.

2.2. Personajes y su relación con el tiempo y el espacio

Las oposiciones binarias se proyectan también a los personajes dramáticos, el tiempo y el espacio. Alois-Probst se oponen al Organismo. Los primeros en el espacio del gabinete, con la chimenea encendida, protegiéndolos de las inclemencias del tiempo. El Organismo en un espacio indefinido y distante. La casa, según Bachelard, es nuestro primer universo, un cosmos individual. En ese cosmos del nacimiento de Hitler están ya sus futuras vidas y sus futuras víctimas. La casa es el no-yo que confiere protección al yo. En tanto protege al niño recién nacido, es, por oposición, una amenaza para los otros. Contrasta el ámbito cálido, que recibe al futuro dictador, con la intemperie en que se mueve el Organismo, sin otra posibilidad que la de ampararse unos en otros. Hitler comienza su vida protegido, deseado, en el espacio confortable de su casa, frente a los constituyentes del Organismo, desprotegidos, rechazados, arrancados de la casa, lo que significa ser entregados a la hostilidad. La chimenea crea el ámbito del calor íntimo, el bienestar, frente al calor de los hornos crematorios, lo que a su vez supone el calor primero y el calor último de la destrucción, el mundo de lo privado frente al mundo de lo gregario o intimidad frente a indiferenciación. Es el nacimiento versus la aniquilación; felicidad casi paradisíaca versus el infierno (el Organismo está siempre junto a una puerta cerrada que sólo se abrirá cuando llegue la muerte con el nacimiento del niño). Es importante el espacio latente del dormitorio al que la autora remite mediante anáforas extra referenciales, cada vez que alguien sale de él y Alois quiere saber lo que ocurre. Junto al espacio, el tiempo también se constituye en oposiciones: 1889 –cincuenta años después, reforzando las isotopías: vida– muerte; aceptación–rechazo. La acción representada transcurre en un tiempo muy breve (media tarde del mes de abril de 1889, hasta las seis).

Pero también surgen oposiciones entre Alois y el sacerdote, en torno a dos núcleos temáticos: la actitud ante lo trascendente y los vicios de cada uno. Ambos están caracterizados predominantemente de manera indirecta, como sujetos de la enunciación. La autora, en las acotaciones introductorias sólo se refiere a sus aspectos exteriores. Como sujetos del enunciado cada uno surge caracterizado en el intercambio dialógico a través del cual se advierten sus posiciones con relación a la realidad extralingüística vehiculizada por cada uno de los interlocutores (la de un funcionario y la de un sacerdote). Alois es un manipulador y no solamente del sacerdote; pretende usar a Dios como instrumento para lograr su objetivo pero al mismo tiempo teme que se erija en su máximo oponente y lo castigue por sus culpas: “Pero El jamás me hizo daño. El sufrimiento normal ante un ser que desaparece. Pero ninguna herida profunda, ningún dolor insoportable. Ahora sí me lo puede causar” (p. 91). Ante sus ojos es el Dios terrible y vengativo el que origina un malsano temor. No el temor de Dios ante su magnificencia y su grandeza, o temor de ofenderlo que es el resultado del sentimiento de una presencia que desborda al hombre y ante la cual se abisma su pequeñez, sino temor al castigo “si de verdad existe” (p. 90). Cuando en el colmo de la ansiedad y la desesperación (no hay en él esperanza sino un oscilar ente la presunción y la desesperación) proclama: “Ahora creo en El”, el sacerdote le responde “– sólo le teme.” Y

Alois: “–Si le temo es porque existe” (p. 92), realizando una fácil transferencia entre sus sentimientos y la realidad objetiva de la existencia de Dios; un salto de lo psicológico a lo ontológico. Al final, cuando a instancias del sacerdote se arrodilla y reza, todavía condiciona su pedido de perdón: “–Perdón, pero que nazca mi hijo” (p. 93).

Los vicios de cada uno de los interlocutores también constituyen antinomias. Reina opone al egoísmo, la soberbia y la lujuria del padre del futuro dictador, la figura de un sencillo párroco, demasiado humano, aficionado al vino, con una fe simple pero sin fisuras que, frente al obsesivo deseo de Alois que aspira para su hijo un futuro de héroe, prefiere el de “un hombre vulgar, humilde y piadoso. Son los únicos que alcanzan la felicidad aunque no sean necesarios” (p. 93).

2.3. Intervenciones del “Organismo”

Decíamos al comienzo que Reina recurre con frecuencia a temas históricos o literarios para componer sus obras. En la que ahora consideramos, además del referente histórico, en una hibridación de la poesía y el teatro se incorpora el poema “Éxodo” de Benjamín Fondane, joven filósofo judío exterminado en Auschwitz, para configurar los diálogos del “Organismo” que interviene cada vez que se oye el grito de la parturienta y Alois se aproxima al grupo. Hay en ellos un movimiento de vaivén: agitación-tranquilidad, según la cercanía o lejanía de la amenaza de quien ha engendrado al causante del exterminio. Los textos líricos, pronunciados por las voces de hombres, mujeres y niño, en alternancia, asumiendo cada uno su turno en el circuito comunicativo pero hablando por todos, se estructuran en base a equivalencias posicionales y semánticas que acentúan el lirismo patético y son pronunciados con la entonación de una letanía, como un canto funerario o un coro griego.

Se trata de cuarenta y tres, distribuidos en cuatro intervenciones, cada una de las cuales es introducida por los gritos de dolor de la mujer que anticipan los gritos del Organismo en un proceso intensificador acompañando el proceso del parto que tiene lugar en el espacio latente del dormitorio. En la última intervención, el niño ya ha nacido y está en la escena festejado por todos. Expresan lo que, en el espacio y tiempo que habitan, ya ha ocurrido como consecuencia inexorable de los deseos cumplidos de Alois, y se proyectan hacia un futuro, cuando sólo sean “un ramo de ortigas bajo los pies de los hombres.” (p. 94)

El primer grito de dolor se equipara al “halalí que está sonando/ y los animales son perseguidos”... “se ha abierto la veda/ y los padres y los hijos/ son perseguidos en las ciudades y en las aldeas/ Son acosados y mordidos por las jaurías” (p. 84)

Es el comienzo del acoso que progresivamente los convertirá solo en un gran interrogante, un asombro sin respuestas aún al llegar la hora de la muerte:

Mujer 2.— Y cuando la muerte llegó al fin,

Hombre 2.— cuando entró toda ella en nuestros ojos atónitos,

Mujer 1. — asombrados de seguir sin comprender,

Hombre 1. — tampoco supimos por qué nos torturaban

Mujer 2.— y nos mataban,
Niño.— por qué el humo de los hornos se disipaba en el cielo...
Hombre 2.— ...sin que quedara algo más (pp. 88–89)

Las intervenciones del Organismo progresan y a la vez retornan al comienzo en una circularidad que grafica el destino de los que son sentenciados por el simple delito de existir. Efectivamente, si al comienzo se sienten integrados a la humanidad “te hablo de hombre a hombre”, en el tercer fragmento establecen la diferencia mediante el traspaso del nosotros inclusivo al exclusivo

Mujer 1.— Y sin embargo, no...
Hombre 1.— Nunca fuimos como vosotros. (p.90)

Ese *no* se multiplica afectando a distintas realidades que los diferencia: *No*, por los padecimientos, *no*, por los hijos arrojados al estercolero como si fueran gatos sin ojos; *no*, por los vagones de ganado en los que eran conducidos, *no* por los sollozos de las humillaciones, *no* por la muerte sin culpa. Sin embargo, esta diferenciación es sólo un paréntesis necesario para explicar el motivo del exterminio, pues, de inmediato, en el último fragmento, como un llamado a la memoria de los que vendrán, se retoma la idea del principio: “somos como vosotros”

191 { perren

Mujer 1.— Cuando piséis este ramo de ortigas...
Hombre 1.— ...que fuimos nosotros en otro siglo,
Mujer 2.— en una historia para nosotros pasada,
Hombre 2.— acordaos de que fuimos inocentes
Mujer 1.— y que, como vosotros, mortales,
Hombre 1.— también tuvimos un rostro marcado por la cólera
Mujer 2.— por el amor,
Hombre 2.— por la piedad y la alegría...
Mujer 1.— Un rostro como el vuestro,
Hombre 2.— de seres humanos, simplemente.
Niño.— De seres humanos...
Hombre 2.— De seres humanos, simplemente. (pp. 94, 95)

3. Conclusión

Reina nos ha ofrecido una pieza breve, sin innovaciones novedosas, pero con una factura impecable, como dos estampas o retablos en un escenario único. Parte del realismo pero no se ajusta a él buscando la consecución de registros inéditos. El texto es de un notable rigor léxico, con introducción del lenguaje poético y proyección de una temática propia de la época, que marcó de manera indeleble la conciencia de la segunda mitad del siglo XX. Constituye un acierto también el reescribir, en una tra-

ducción libérrima, el poema de Fondane para expresar de manera más aproximada, en la voz de una de las víctimas, lo que de suyo resulta inefable: el atentado contra la humanidad que significó el intento de exterminar a los judíos. El nuevo contexto resemantiza el texto original al distribuir la voz única del poema en diversas voces solidarias por oposición al individualismo egoísta de Alois y la egolatría del victimario.

Reina ha salvado el riesgo de ser una mujer dramaturga, pero no hay en la obra que hemos considerado un intento de cambiar la situación de la mujer, aunque, escribirla y representarla, pueda ya parecer un gesto subversivo del orden establecido, predominantemente patriarcal. Busca nada más que su propia voz, un discurso con autoridad, un atreverse a pensar y a decir con libertad sin que su texto sea igual o distinto al del varón. Es una voz “de ser humano, simplemente”.

Bibliografía

Bachelard, Gastón (1991). *La poética del espacio 2ª reimpresión*, FCE, México.

Calero Fernández, María Ángela (1996). *La imagen de la mujer en la literatura*. Escritura 12, Universidad de Lleida.

Centeno, Enrique (1996). *La escena española actual*, Sociedad de Autores y Editores, Madrid.

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant (1989). *Dictionnaire des symboles*, ed. Robert Laffont y ed. Jupiter, París.

Gabriele, John (ed.) (1994). *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*.

Leonard, Candyce y John p. Gabriele (1996). *Panorama del teatro español*, Fundamentos, Madrid.

Leonard, Candyce y John p. Gabriele (2000). *Teatro de la España democrática: los noventa*, Fundamentos, Madrid.

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

O'Connor, Patricia (1997). *Dramaturgas españolas de hoy*, Fundamentos, Madrid.

Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*, Síntesis, Madrid.

Perren de Velasco, lila (2002). “Escritura de mujer en España: las dramaturgas” en *Hispanismo en la argentina. actas del VI congreso argentino de hispanistas*, UNSJ, San Juan.

Ragué-Arias, María José (1996). *El teatro del fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona.

Revista *quimera* N° s 255–256, abril 2005.

Spang, Kart et al. (1998). *La novela histórica. teoría y comentarios*, EUNSA, Pamplona.

Woolf, Virginia (1997). *Un cuarto propio*, Sur, Buenos Aires.

Notas

¹ O'Connor, p. 7.

² Woolf, *Un cuarto propio*, p. 76.

³ Gouhier. *La obra teatral*, p. 13 y ss.

⁴ Ragué Arias p. 262.

⁵ Oliva, *Teatro español del Siglo XX*, p. 322.

⁶ Cfr: Lipovetsky *La tercera mujer*.

⁷ Gabriele y Leonard. *Panorámica del teatro español actual*, p. 50.

⁸ O'Connor, p. 40.

⁹ Gabriele y Leonard, p. 56.

¹⁰ O'Connor, p. 35.

¹¹ Revista *Quimera*, p. 69.

¹² Cfr. Nuestro trabajo titulado. "Escritura de mujer en España. Las dramaturgas" (2002) en *Hispanismo en la Argentina Actas del VI Congreso Argentino de hispanistas*. UNSJ. San Juan

¹³ O'connor, p. 40.

¹⁴ Harro Müller, en: Spang, Arellano y Mata, (1998) *La novela histórica. Teoría y comentarios*, p. 64.

¹⁵ Todas las citas remiten a la edición de *El llanto del dragón* en: O'Connor, pp.79 a 96.