

tablas que con datos estadísticos sobre el alumnado matriculado y titulado en las escuelas de arte dramático en España revelan un notable aumento de las mujeres en las áreas de dramaturgia y dirección de escena, una información obtenida del Ministerio de Educación y del Instituto Nacional de Estadística. El segundo de los apéndices ofrece una cronología de las autoras y de sus textos dramáticos, en los que se ordenan sus piezas en función de las fechas de publicación y de estreno o primera lectura dramatizada.

Un centenar de obras pertenecientes a más de cuarenta autoras han sido analizadas en este estudio panorámico del drama histórico creado por mujeres desde la Transición hasta nuestros días y en este estudio de la contribución de las autoras al proceso de construcción de la identidad colectiva española. Entre sus muchos valores destacan las labores de documentación y de catalogación desarrolladas, el intenso trabajo de sistematización y de análisis comparado de las obras y la certeza de que estamos ante un mapa ejemplar del drama histórico más reciente de creación femenina y a su vez ante una hoja de ruta que lanza ideas iluminadoras como punto de partida para investigaciones posteriores.

Francisca Vilches-de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz, José-Ramón López García, Manuel Aznar Soler (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Rodopi: Amsterdam/ New York, 2014, pp. 360. ISBN: 978-90-420-3802-8

DOI 10.5944/rei.vol.2.2014.12728

Reseña de MARIA CRISTINA ASSUMMA

Universidad IULM Milán

A cargo de dos especialistas en la literatura del exilio republicano de 1939 —los profesores de la Universidad Autónoma de

Barcelona Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García— y de un binomio intelectual más que experimentado en estudios de género y artes escénicas —Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz, investigadoras del CSIC— este libro colectivo de veinticuatro contribuciones acierta en su propósito de ahondar en el papel que el teatro de la diáspora republicana desempeñó en la defensa de valores igualitarios. Arrancando del supuesto de la potencial diferencia de las creaciones en relación con la identidad sexual de sus autores, *Género y exilio teatral republicano* aspira a rescatar y dar visibilidad a la labor artística femenina, generalmente silenciada en las historias de la escena, de cuyo discurso ideológico se resalta el alcance innovador. Efectivamente, una vez sustraídas al retroceso iniciado en España en la posguerra, que halla en la censura una de sus armas más afiladas (como ilustra Berta Muñoz Cáliz al estudiar el caso del teatro de Gregorio Martínez Sierra y María del O Lejárraga, cuya obra dramática del exilio es aquí estudiada por Julio E. Checa Puerta), las republicanas exiliadas actuaron como vehículo de valores progresistas acordes con el ideario feminista que en España se había abierto paso en la preguerra, y ello no obstante su difícil socialización en las realidades latinoamericanas de acogida, fuertemente androcéntricas (Nieva de la Paz). El amplio abanico de contribuciones destaca, pues, la puesta en escena de modelos de feminidad disidentes, que cuestionan los ejes del paradigma identitario femenino en la sociedad patriarcal —la maternidad, la conyugalidad y la domesticidad (véase la María Teresa León de las piezas radiofónicas *La madre infatigable* y *La historia de mi madre* y de las piezas teatrales *Historia de mi corazón* y *Sueño y verdad de Francisco de Goya*, analizadas por Francisca Vilches de Frutos; y véase también la puesta en escena en Buenos Aires en 1963 de una pieza consagrada al tema de la maternidad, como *Yerma* de Lorca, que ve unidas a Margarita Xirgu, como directora y a María Casares, como intérprete, como ilustra Aznar Soler)— y promueven la imagen de la “mujer moderna”, en contraposición con la imagen del “ángel del hogar” y en conflicto con hombres incapaces de interiorizar los cambios identitarios experimentados por las mujeres. A este propósito Nieva de la Paz trae a colación a la protagonista

de *Primavera inútil* (1944) de María Luisa Algarra, cuya *lectio* feminista descansa sustancialmente en la desmitificación de la visión tradicional del amor femenino como sacrificio y en la plasmación de una mujer *sui generis*, trabajadora, económicamente independiente y políticamente comprometida. Asimismo, “mujeres raras” son las que pueblan la producción dramática de Martín Perea Romero, encarnaciones de valores como la igualdad social y la desobediencia para con las convenciones sociales (Francisca Montiel Rayo).

Inmaculada Plaza-Agudo pone de realce, en la pieza *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O’Neil, la arquetípica polarización de la imagen femenina, dividida entre el prototipo de la mujer-madre pasiva y desexualizada y el de la mujer-amante activa y sexualizada. Prototipos que subyacen respectivamente en la figura de Penélope y en la de la maga Circe, que la autora somete a una relectura actualizadora al reivindicarla como modelo alternativo de feminidad. Fernando Doménech Rico toma en consideración otras dos mujeres fatales, esta vez de procedencia bíblica, Judith y Salomé, quienes se prestan, respectivamente, a la revisitación de Pedro Salinas en *Judit y el tirano* (1945) —la protagonista se enamora del tirano a quien tiene que matar— y a un paralelismo contrastivo con la imagen de Santa Catalina en *Tanto tienes cuanto esperas* (1941) de José Bergamín (de cuyo teatro del exilio Teresa Santa María Fernández destaca el exclusivo protagonismo femenino). Efectivamente la santa, que recoge la cabeza del asesino decapitado a quien consigue convertir a punto de morir, es una mujer redentora en el ámbito de una religión sacrificial “que encuentra la salvación precisamente en la sangre y la muerte” (p. 273). Ambos casos suponen una quiebra de la imagen de la mujer fuerte como depredadora.

Sobre la dicotómica imagen femenina sigue reflexionando Yasmina Yousfi López, quien opina que tanto la esposa ideal como la *femme fatal* son el producto de una proyección masculina. La imagen real de la mujer se recama, pues, de superposiciones imaginarias, configurándose como una ficción en aras de las expectativas del hombre. Precisamente la sumisión identitaria de la mujer es el eje

argumental de la pieza *Amada y tú* (1955) de Amparo Alvajar, donde la protagonista, mujer fantasmal, es una imagen camaleónica en función de los deseos de tres hombres. En términos sthendalianos es fruto de un proceso de cristalización. Tan es así que al desvanecerse la fantasmagoría muere el amor que dichos hombres le profesaban, mientras ella reivindica metamorfosearse de mujer objeto a sujeto autocreándose, abogando por una redefinición de su propio ser.

Un prejuicio tradicional se vislumbra en la representación de la mujer como virgen o prostituta en la obra dramática de Álvaro Custodio, donde —observa Juan Pablo Heras González— si el hombre maneja el poder político, religioso y económico, la mujer es su titiritera en el ámbito privado gracias al poder de su sexo, del cual es más (prostituta) o menos (virgen) consciente. Incluso don Juan, representado como un burlador burlado, tiene que ceder el cetro de la tentación a Eva (*Eva y don Juan*).

A su manera es anticonvencional la Marú de *La isla de tesoro* (1944) de Pedro Salinas, capaz de ser ella quien protagoniza la aventura (algo de signo tan decididamente masculino en la tradición literaria) en su isla virtual: un viaje en busca del tú masculino esencial a costa de dinamitar las convenciones sociales (María Teresa González de Garay). Y hasta beligerante es la sirvienta Guacolda en *El viaje de Sig y Frido* (1986) de Monserrat Julió, cuyo telón de fondo es el golpe de estado de Pinochet. Precisamente ella, que ha criado a sus reaccionarios señores desempeñando un papel típicamente femenino, es quien acaba por asesinarlos bajo el acicate de una conciencia indigenista y de clase (Verónica Azcue).

Un personaje cambiante, no dotado de un yo definitivo, de una identidad inalterable, es la Elvira de *Zamora bajo los astros* (1959) de Tomás Segovia, quien de mujer sumisa llega a ser una mujer autónoma hasta convertirse en el personaje más emblemático de la libertad. Una evolución que Eugenia Houvenaghel e Dagmar Vendebosch colocan bajo la perspectiva del existencialismo, la cual, no exenta de ciertas reminiscencias de la estética barroca, ve el ser no ya como una esencia fija sino como una existencia, es decir un proyecto *in fieri*. Otra mujer

fluctuante es la mujer guerrera de *Españoles de Francia* de Álvaro de Orriols, quien se singulariza por el tandem domesticidad/violencia, que en ella sigue apoyándose en la dualidad femenino/masculino tratándose de un hermafrodita (Juana/Juan), cuya identidad genérica oscila en función de los acontecimientos. Sin embargo, lo transgresor en su caso consiste en el hecho de que dicha dualidad sexual/genérica resulta coexistir en un mismo personaje (Diego Santos Sánchez).

Si la homosexualidad femenina aparece legitimada en *El sexo en la sombra* (1961) de Sigfredo Gordón (José C. Paulino Ayuso), otra mujer varonil es la así llamada “monja alférez”, personaje histórico que inspira una película mexicana co-escrita por Max Aub (*La monja alférez*, 1944, Emilio Gómez Muriel), en la que Marie-Soledad Rodríguez ve reflejarse la postura progresista del autor exiliado. Efectivamente, si esta mujer vestida de hombre y capaz de actuar como hombre representa una enseñanza *ex contrario* —tanto es así que al final vuelve a la normalidad— no puede menos de vehicular un mensaje de disconformidad con el papel tradicionalmente reservado a la mujer. El disfraz masculino parece funcional en la ruptura de las barreras comportamentales establecidas por la sociedad androcéntrica; es el vehículo para eludir la tradicional subalternidad femenina producida por el sistema patriarcal; la llave de acceso al espacio público, arma de conquista de ese *afuera* prohibido a las mujeres, tan sólo habilitadas al *adentro* doméstico y conventual, si bien trasgredir los límites impuestos a la identidad femenina haciéndose hombre quiere decir interiorizar el punto de vista dominante: para ser activa en la esfera pública Catalina acepta disfrazar su propia identidad de género. Semejante doble lectura, en equilibrio entre la actitud conformista del cine comercial y un sistema ideológico alternativo, se puede aplicar a la otra película co-escrita por Aub, *Cárcel de mujeres* (1951, Miguel Delgado), donde por un lado las mujeres encarceladas representan la pérdida de feminidad, identificada positivamente con la docilidad y con la sumisión a las normas; por otro lado el guión acerca a los espectadores a un “enjuiciamiento equitativo de las culpas y de las circunstancias atenuantes de estas mujeres” (p. 298): la violencia y

la infidelidad maritales, las injusticias sociales, la desigualdad, etc. La violencia de género es asimismo el blanco polémico de la Carlota O’Neil de *Cuarta dimensión* (1974), junto a otras varias formas de violencia como el maltrato infantil, la guerra, la represión política, los regímenes autoritarios, etc. (Luisa García-Manso).

Asimismo susceptibles de una disparidad interpretativa entre subversión y sumisión al sistema de valores de tipo conservador son la comedias costumbristas del dúo Isabel Fernández, exiliada republicana en Cuba, y Cuqui Ponce de León, cubana: *El que dirán* (1944) y *Lo que no se dice* (1946), comedias para las cuales López García no duda en reclamar un espacio en la genealogía del feminismo teatral cubano por representar un pequeño paso hacia reivindicaciones más patentes.

Gracias a su articulado conjunto de contribuciones, el presente libro ilustra con creces la función desempeñada por el exilio teatral como canal de difusión de modelos de género distintos a los convencionales del teatro burgués, priorizando la agencia femenina de la que se ponen de realce, además del ideario progresista, las innovaciones estéticas y la multifactorialidad, puesto que dicha agencia no se limitó a abarcar la creación textual, sino también, dentro de lo artístico, la dirección, el decorado, la coreografía (la labor de la Agentinita como bailarina, coreógrafa y directora es estudiada por Idoia Murga Castro), etc., y, fuera de lo artístico, la gestión, la promoción, la didáctica (la pedagogía teatral de Margarita Xirgu es estudiada por Carmen Menéndez-Onrubia y la de María Solà de Sellarés por José Angel Ascunce Arrieta), etc. Junto a Raquel García-Pascual es interesante subrayar el hecho de que un proceso análogo de concienciación de la labor cultural del colectivo femenino exiliado ha sido emprendido por la misma escena española del siglo XXI (Borja Ortiz de Gondra, Itziar Pascual, Laila Ripoll, Miguel Murillo, Jerónimo López Mozo, etc.), al calor de la Ley de Memoria Histórica y de la Ley Orgánica de Igualdad.