

### GUIÑOS A LA MUJER: RECORRIDOS POR LAS ESCENAS

ROMERA CASTILLO, José (ed.): *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*, Visor Libros, Madrid, 2009, 310 pp.

Robert March Tortajada  
Universitat de València

El presente manual es el resultado del XVIII Seminario Internacional sobre el personaje teatral, estudio llevado a cabo en la sede de la UNED del 14 al 16 de julio de 2008. Un estudio que trata de indagar en los personajes femeninos, en las *ellas* escritas y pensadas por ellos y reflexionadas, en estas actas por profesionales e investigadores del hecho teatral. De esta manera, y a modo de introducción, Romera Castillo se recorre, detalladamente, la trayectoria investigadora del mismo centro, prestando atención tanto a los seminarios internacionales en torno al campo del teatro, como las puestas en escena, las tesis doctorales o las secciones monográficas que, como desde la publicación de la revista *Signa*, se han ido elaborando en cuanto a textos y representaciones.

Nos adentramos en la primera de las sesiones. Ésta abre la voz con el autoanálisis de Ignacio Amestoy quien, intercalando su pensamiento con el de Virginia Wolf, realiza una retrospectiva sobre su propio hacer, sobre su dramaturgia de la que —nos cuenta— esta inclinada hacia la tragedia y hacia el lugar del ritual; ese espacio para «el sacrificio teatral». De este modo, Amestoy recorre su camino no solo a lo largo de la variedad temática presente en su obra (la mujer trabajadora, el fracaso del 68, los celos en la profesión, el arte de la música, «la comedia sin corazón», conflictos familiares, el melodrama) sino también hacia aquella de sus personajes femeninos, en este caso, reunidos (reunidas) en su teatrología *Si en el asfalto hubiera margaritas*. A continuación, Gutiérrez Carbajo pasa a explorar la representación de la mujer en la dramaturgia de Alfonso Vallejo, una mirada de la que, para su enfoque, para su focalización, rescata conceptos como indagación y exploración; términos concebidos inseparablemente de una percepción temporal asociada a una capacidad de expresión; cambios, diríamos, impuestos por las nuevas —no tan nuevas— tecnologías que obligatoriamente condicionan la caracterización y creación, por lo que aquí se refiere, al papel de la mujer en la escena contemporánea teatral: una mirada, las de ella. Una mirada de la que Gutiérrez Carbajo cuestiona, por ejemplo, en *Panic*, el acontecimiento teatral, las situaciones límites y la memoria; o bien, la noción de poder en mayúsculas presentada en *Hiroshima-Sevilla.6*; un poder que, en cuanto a política y a las formas de gobernar, tiene como vecinas a las incertidumbres globales; o los cuadros que dan forma a *Katacumbia* que, entre otros, remiten a unos conflictos presentes en una dramaturgia anterior; o por ejemplo, *Psssss...* y *Culpable*, obras publicadas conjuntamente que presentan tanto hombres como mujeres que «apuestan por la vida».

Por otro lado, Juan Antonio Hormigón establece un balance de conjunto sobre la literatura dramática donde resuelve su resultado en una diversidad temática. Para ello, Hormigón estudia *Tu imagen sola* de Pablo Iglesias y Borja Ortiz de Gondra. Obra de dieciséis escenas en la que el personaje de Marta pasa de dedicarse de presentadora a corresponsal. Por otra parte, Hormigón se centra también en *Armengol*, obra basada en la represión en el Badajoz de la Guerra Civil, en la que aquí, Marina, la protagonista descubre a su marido como jefe de los asesinos franquistas. Además, analiza también *Nina*, de José Ramón Fernández, la vuelta al pasado del personaje femenino, ese «combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo mañana por la mañana». En último lugar, Hormigón nos relata la situación del adaptarse en tanto que necesidad, un caos hacia la reescritura de la historia, una historia presente y patente como refleja el personaje de Harriet en *La tortuga de Darwin* de Mayorga.

Otro de los participantes es Huerta Calvo, que critica la percepción de Haro Técglen sobre el Siglo de Oro para, después, rescatar y profundizar en la escritura de Caballero como un homenaje a Caderón. Asimismo, el autor se adentra en la Mencía del director de escena y en el arquetipo de su personaje femenino y su actualización y actualidad dramática, es decir, una Doña Mencía a caballo entre lo trágico y la cotidianidad de lo diario. En cambio, Itziar Pascual se centra en los personajes del quebequense Michel Tremblay, personajes femeninos, apunta la profesora de la RESAD, nacidos como de una historia de amor. Historias de mujeres fuertes que viven sobreviviendo a una mediocridad y que, con una contextualización que va desde la *revolución tranquila* a los años ochenta, se nos traslada a un viaje de ilusión con final en el desencanto; conflictos que se amarran al lenguaje y a las inferencias lingüísticas para hablarnos de exclusión, desigualdad y coerción. Sin embargo, José María Paz Gago recorre la representación del personaje de Mari-Gaila a lo largo de las tablas de los siglos XX y XXI. De este modo, a través de la crítica y de las fuentes periodísticas y, especialmente, por lo que a la dramaturgia valleinclanesca se refiere, Gago remite a la fuerza interpretativa de la Xirgu para, a continuación, introducirse en el recorrido actoral de las siguientes encarnaciones de las que Gago nos recuerda a Nati Mistral, a Catherine Sauvage, a María Casares, a Nuria Espert y a Elisabet Gelabert, ganadora de un Goya Actriz Revelación por *Te doy mis ojos*, que con la dramaturgia de *Divinas palabras* de Mayorga, y bajo la dirección de Gerardo Vega, se introduce también en las pieles de la Gaila.

De igual modo, Ríos Carratalá se detiene a detallar los escenarios para las heroínas, como por ejemplo, la ejecutiva buscadora de empleo en el *El método Grönholm* o, en cambio, las señoritas Julias o las Noras que, con su portazo, cierran, deciden cerrar su puerta. Además, Ríos Carratalá examina y detalla el adaptarse y sobrevivir, de nuevo, de la tortuga Harriet y la interpretación de Carmen Machi. Y también la literatura (y las tertulias) de Rafael Azcona y, concretamente, la relación de amor-necesidad entre los personajes de Carmen y José Luis en *El verdugo*. Personajes que se mueven desgastándose y, en la medida en la que pueden, avanzan sin moverse en un espacio para la fragilidad. De esta manera, en la última de las sesiones plenarias, Marina Sanfilippo empieza su ponencia remitiendo a la experiencia (experimentación) del actor al liberarse de su personaje, es decir, el acto de volverse creador. A partir de aquí, Sanfilippo realiza un trayecto a través de las creaciones femeninas de Ascanio Celestini, de los narradores teatrales que repletan sus obras de mujeres, madres, vírgenes y viudas de guerra. Antígonas y Magdalenas, apunta Sanfilippo, antiheroínas de los años treinta que establecen un/unos universo/s femenino/s envuelto/s, quizás, por la necesidad del contar.

Entrando ya en las comunicaciones, Sara Bertojo inaugura esta parte con el estudio del papel de la mujer en el personaje teatral de *La piragua*, de Cándido Pazó. Asimismo, nos habla de la piragua por lo que a su sentido de movimiento remite. Sentido que se apoya de la intertextualidad para transferir sensibilidad, tal vez, hacia una aunque pequeña progresión. Ahora bien, Bertojo no se

olvida de analizar otros aspectos como el del miedo a la soledad, el del poder como arma para la educación (sumisión y maltrato) o el de la violencia doméstica, en términos, señala la investigadora, de domesticación. A continuación, Manuela Fox se centra en Victoria Kent y Clara Campoamor, personajes de *Las raíces cortadas* de Jerónimo López Mozo. Con ellos, Fox investiga el proceso de creación de la obra, una construcción que nace a partir de elementos biográfico-políticos, de las intervenciones de las republicanas en el Parlamento. Elementos que se transforman en evocaciones donde ambas «confrontan sus puntos de vista»: un debate para hablar de humanismo. Sin abandonar a López Mozo, Laura López Sánchez, se interesa por el personaje de la infanta Margarita en *La Infanta de Velázquez*, obra desde la que, como característica, se destaca su complejidad en una fusión entre la realidad de un personaje histórico y pictórico y que, con la ficción, se torna escena para escenificar la historia de Europa en un museo guiado por un Tadeuz Kantor como personaje teatral. Además, López Sánchez también centra su atención en los personajes femeninos de Ella y La asistente en *Ella se va*, o en la María Galiana de un *Sueño de una noche de teatro*; la Lady Macbeth de *Los Macbeth* y su función metateatral envuelta de fingimiento, caracteres, destaca López Sánchez, «puestos al servicio de la pensamiento y reflexión».

De la misma manera, Raquel García-Pascual, acerca de la obra de Agustín Gómez Arcos y Domingo Mirás, se interesa en las técnicas de la construcción del personaje dramático. Para ello, García-Pascual indaga en *Diálogos de la herejía* (Gómez Arcos) y en *Las alumbradas de la Encarnación Bendita* (Domingo Miras), Premio Tirso de Molina, 1980. De este modo, en torno a la primera, la investigadora puntualiza el «silenciamiento de modelos de mujer» que, apoyado por la estructura de un auto sacramental, configura, entre la farsa y lo trágico, el argumento en el que el personaje de El Peregrino deja embarazada a una hidalga, haciéndola creer que se trata de un acto divino. Por otro lado, sobre la trama de *Las alumbradas de la Encarnación Bendita*, García-Pascual destaca los martirios psicológicos, los abusos que unas religiosas sufrieron por parte del fraile. Obra basada (adaptada) en un hecho histórico sucedido durante el reinado de Felipe IV, en el que veinticinco monjas fueron «procesadas por endemoniamiento», una dramatización contra los abusos sexuales del confesor. Por otro lado, María Jesús Orozco Vera propone la construcción del teatro breve como espejo y reverso de las destrezas, sin las prisas, aquí, de los anuncios televisivos. Asimismo, Orozco Vera presta su atención a los arquetipos femeninos, a las «figuras fragmentarias» de las que a través de la escritura dramática de autores como, por ejemplo, Alonso de Santos, Jesús Campos, García Larrondo o Alfonso Zurro. A continuación, María Pareja Olcina, introduciéndose en los espacios cedidos a la sustracción, analiza los personajes femeninos en la dramaturgia de Sinisterra, especialmente, Lorena, la protagonista ciega de *El lector por horas* y la de *Flechas del ángel del olvido*, personaje que ha perdido la memoria. De este modo, Pareja Olcina nos enfrenta (nos pone en frente) las sombras de unos personajes marginados que se encuentran, sin tratar de representar nada, en el umbral. Personajes que se arriman, a la fuerza, a la incertidumbre y a lo deficitario: la paradoja y la metáfora de las oscuridades y entresijos, también políticos, del poder.

Por otra parte, Peral Vega investiga el peso que la mujer tiene en la acción en el teatro de Jesús Carazo, primacía de la que se destaca, por ejemplo, en *El ojo de cristal* o *La increíble velocidad del planeta*. Acciones y peso dispuestas a la exhibición, a la mostración de las «máscaras cambiantes, de las contradicciones profundas que median en las relaciones entre hombres y mujeres». En torno a la identidad, Rodeño Iturriaga se pregunta acerca del personaje femenino por lo que a dramaturgia italiana en los Estados Unidos se refiere, concretamente, la del puertorriqueño Cabranes Grant. Una mirada latina que, si por un lado, abarca una infinidad temática en torno a aspectos sobre la inmigración, la discriminación, la nostalgia o el exilio, por otro, no deja de interesarse y centrarse en la historia y en la cultura tanto de Puerto Rico como en una perspectiva más continental. Ejemplo

es el caso del drama histórico de *El arte de la pintura*, obra en la que, para mostrar tal preocupación, se recrea la atmósfera de XVIII, presentando, entre otros elementos, personajes femeninos y sus procesos identitarios.

Finalmente, las dos últimas comunicaciones dedican exhaustivamente su trabajo investigador a la obra *Carta de amor*, de Fernando Arrabal. De este modo, tanto Juan Carlos Romero Molina como Simone Trecca, examinan la obra del dramaturgo en busca de autorreferencialidad a través de lo epistolario y lo monologal en el carácter del personaje de la madre. Por ello, ambos investigadores se preocupan de lo íntimo y del poder de la imaginación, de la escritura (la enunciación), señala Trecca, en una búsqueda común hacia la palabra, una partida en busca de interlocutor, hacia el discurso, pero también hacia su repetición.