

¿LA HISTORIA BAJO LA MIRADA FEMENINA? LOS DRAMAS HISTÓRICOS DE LAS DRAMATURGAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS

WILFRIED FLOECK

Universität de Giessen

Ya desde Aristóteles sabemos que la actitud del poeta frente a los temas históricos se distingue de la del historiador. Más que por lo particular y contingente el poeta se interesa por lo típico y universal; más que en una descripción objetiva, se concentra en una interpretación de la historia. Intenta extraer de los hechos históricos un sentido coherente. La obligación del poeta de reconstruir una imagen verdadera de la historia se refiere menos a un fiel reflejo de los acontecimientos que a la creación del carácter esencial de una época, lo que le obliga a encontrar un equilibrio entre fidelidad y libertad; en palabras de Buero Vallejo: „Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla“¹. Según Georg Lukács, la novela o el drama histórico en sentido propio y moderno se caracterizan por su capacidad para hacer derivar el carácter y el comportamiento del hombre de las particularidades peculiares de su tiempo. Al contrario de la novela, el drama histórico debe concentrarse en la configuración de las grandes colisiones en el desarrollo del proceso histórico. Además, la reconstrucción del pasado siempre se realiza desde el punto de vista de la actualidad del poeta, que plantea preguntas sobre el pasado bajo la perspectiva de su propio tiempo². La formulación más precisa y rotunda de este aspecto la encontramos de nuevo en el ensayo ya citado de Buero

„Acerca del drama histórico“, *Primer Acto*, 187 (1980/81), p. 19.

² Georg Lukács, *Der historische Roman*, Neuwied 1965, pp. 106-206 (*Werke*, vol. 6. *Probleme des Realismus III*).

Vallejo sobre el tema: „El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente“¹. Desde la comprensión de la historia como un proceso en el que el pasado es, al mismo tiempo, condición indispensable del presente, este aspecto ha ganado en importancia. El origen de este concepto del drama histórico se encuentra en la concepción dialéctica de la historia desde Hegel y Marx, según la cual la historia nace de y se desarrolla a partir de una colisión continua entre intereses sociales opuestos.

En España, este concepto del drama histórico tarda mucho tiempo en surgir y, sobre todo, en imponerse². El teatro de Valle-Inclán presenta, ya al comienzo de nuestro siglo, principios esenciales de este modelo, pero el teatro de Valle-Inclán — como es bien sabido — no tuvo consecuencias ni para la escritura dramática ni para la práctica teatral de su tiempo. El modelo predominante fue más bien el drama histórico de Marquina, que ofrecía una imagen idealizada del pasado nacional que no contribuía en nada a una comprensión de los problemas ni del pasado ni del presente. En los primeros años de la postguerra dramaturgos como Pemán y Luca de Tena reanudaron este modelo, utilizándolo, al mismo tiempo, para confirmar la visión franquista de la historia nacional.

Un cambio radical se advierte sólo a partir de finales de los años 50, con *Un soñador para un pueblo* (1958), el primer drama histórico de Buero Vallejo, que inicia toda una serie de nuevas interpretaciones de la historia nacional. El drama histórico de Buero Vallejo y de sus contemporáneos corresponde perfectamente al modelo lukasciano. Poniendo el acento sobre la modelación dramática de la colisión conflictiva entre las „dos Españas“ y sobre una revisión crítica del pasado, los autores intentan hacer comprensible al espectador el desarrollo de la historia nacional y las causas y condiciones de la realidad presente. Según su temperamento y su visión del mundo, los dramaturgos proponen una perspectiva utópica o acentúan el carácter puramente crítico-satírico de sus textos, sitúan en el centro de la acción dramática el conflicto entre poder e individuo o poder y pueblo y presentan la realidad histórica desde una estética realista, simbolista o

Loc. cit., p. 19.

² Los estudios sobre el drama histórico en España son bastante escasos. Vid. sobre todo Francisco Ruiz Ramón „El drama histórico“, en el libro del mismo autor: *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Universidad de Murcia 1988, pp. 165-185, y el número temático sobre „El drama histórico español“ de la revista *Estreno*, 14.1 (1988) y Mariano de Paco, „Teatro histórico y sociedad de posguerra“, en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia 1995, pp. 407-414.

esperpéntica. Pero tanto los autores de la Generación Realista como los del Nuevo Teatro conservan los rasgos esenciales del modelo bueriano, es decir, la revisión del pasado desde una perspectiva actual, el carácter abierto del conflicto dramático y la doble intención catártica y didáctica, de identificación emocional y de distanciamiento crítico, en la presentación de las grandes colisiones históricas.

Después de la muerte de Franco y de los años de la transición este modelo del drama histórico sigue viviendo -como demuestran, por ejemplo, los dramas históricos de Domingo Miras-, pero el interés por la modelación de la historia nacional disminuye considerablemente. La desaparición del régimen franquista, la pérdida de la confianza en las utopías izquierdistas, la paulatina superación de la confrontación de las „dos Españas“, el general desencanto ideológico y político y otros factores contribuyen al hecho de que también la literatura dramática conozca un „cambio de paradigma“. De lo histórico el teatro se dirige a lo actual, de lo público a lo privado, de las grandes colisiones sociales a los pequeños problemas cotidianos. Este cambio se nota también en la producción dramática de las dramaturgas que, desde los años 80, empiezan a conquistar paulatinamente el campo de la creación dramática. Un ejemplo representativo de este desarrollo son las piezas teatrales de Paloma Pedrero, cuya acción se desarrolla exclusivamente en la actualidad y cuyos temas giran alrededor de problemas de identidad personal, de relaciones sexuales o de búsqueda de nuevos modelos de feminidad o masculinidad. Por otro lado, hay dramaturgas que — como Carmen Resino, Maribel Lázaro o Concha Romero — escriben igualmente dramas históricos, pero modificando evidentemente el modelo predominante de los años 60 y 70. A través de un análisis de algunas obras representativas de Concha Romero y Carmen Resino, quisiera ilustrar este cambio en la configuración del drama histórico.

Cinco de las ocho piezas teatrales que Concha Romero ha escrito hasta 1995 tratan temas mitológicos (*Así aman los dioses*) o históricos (*Un olor a ámbar*; *Las bodas de una princesa*; *Juego de reinas*; *Abrázame, Rin*). *Un olor a ámbar* (1983) presenta la disputa entre los conventos de Alba de Tormes y Ávila en torno al cadáver incorrupto de Santa Teresa, una disputa en la que los representantes de la Iglesia consiguen finalmente la victoria sobre la madre superiora y las monjas de Alba de Tormes al amenazarlas con la excomunión. El desarrollo de los acontecimientos dramáticos — sobre todo la confrontación entre los dos conventos y la profanación del cadáver de la Santa por las monjas y los clérigos — está

históricamente bien documentado¹. La obra representa en primer lugar una sátira crítica contra la institución de la Iglesia, que fomenta la creencia en los milagros y las supersticiones. Con su intención crítico-satírica y con la deformación esperpéntica de la realidad, se encuentra en la tradición del drama histórico de la generación precedente. Pero en dos puntos la acentuación de la autora es distinta. Por un lado, la acción dramática revela indirectamente que detrás de la colisión de intereses políticos, sociales y económicos se esconde también una confrontación de los sexos. Como ya lo ha destacado María Pilar Pérez-Stansfield, en el texto yace un subtexto feminista en el que la Iglesia simboliza el poder y la agresión masculinos, y el despedazamiento del cadáver femenino ilustra que, en la lucha de los sexos, la mujer desempeña el papel de víctima². Por otro lado, Romero deshistoriza en cierto sentido la problemática de la confrontación entre los sexos y del poder sexual ilustrando en una escena metateatral que, en el curso de la historia, el papel de la mujer ha sido siempre igual y que, en la confrontación de los sexos, la mujer sufre constantemente la misma derrota. En la modelación dramática de las colisiones históricas se ha introducido una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en el curso del proceso histórico, y el resultado de esta reflexión es que, aparentemente, a la mujer corresponde siempre el papel de víctima. El subtexto de *Un olor a ámbar* revela también una „re-visión“³ general de la historia bajo una perspectiva femenina.

En *Las bodas de una princesa* (1988) y *Juego de reinas* (escr. en 1989⁴) Romero ha puesto en el centro de la acción dramática a tres grandes personalidades de la historia nacional: Enrique IV, Isabel la Católica y Juana la Loca. Pero más claramente que en *Un olor a ámbar*, la dramaturga se aparta del modelo de la generación precedente, poniendo el acento sobre el análisis psicológico de los protagonistas y su conflicto entre las exigencias de su función pública y sus deseos privados. De

Cfr. Patricia O'Connor en la introducción de su edición de la obra, Madrid 1983, p. 7-13, y María Pilar Pérez-Stansfield, „La desacralización del mito y de la historia: teatro y subtexto en dos nuevas dramaturgas españolas“, *Gestos*, 2.4 (1987), p. 83-99. y Mariano de Paco, „Teatro histórico y sociedad de posguerra“, en Homenaje al profesor Antonio de Hoyos, Murcia 1995, pp. 407-414.

² Ibid.

Cfr. Patricia O'Connor, *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, 1988, pp. 39s.

⁴ La pieza todavía no se ha publicado. He utilizado el manuscrito puesto a mi disposición por la autora y titulado *Razón de Estado o Juego de reinas*. En 1991, la pieza fue estrenada en Alcalá de Henares bajo el título *Juego de reinas*.

nuevo, la autora se interesa particularmente por la situación de la mujer. La caracterización y el comportamiento de Isabel parecen contradecir la tesis de la mujer como víctima de una sociedad dominada exclusivamente por hombres, porque — en el curso de la acción dramática — Isabel se rebela abiertamente contra las normas patriarcales de la sociedad y desarrolla y realiza sus propias normas y visiones. Al final de la obra, Romero nos presenta a una princesa que ha logrado sustraerse al dominio de los hombres, tomar sus propias decisiones y hasta imponer su voluntad a su futuro esposo. Prefiere antes renunciar a su amor que a su lema „tanto monta, monta tanto Isabel como Fernando“. En la figura histórica de Isabel, Romero ha creado el modelo de una mujer que logra armonizar su autodeterminación, su responsabilidad frente a las necesidades de su reino y la realización de sus sentimientos íntimos.

Por otro lado, la figura de la reina Isabel la Católica no contradice por completo el resultado del análisis del papel de la mujer como víctima. Isabel es más bien la excepción que confirma la regla, como demuestra el destino de su hija, la futura Juana la Loca, en *Juego de reinas*, cuya acción dramática se desarrolla en 1502/1503, 33 años después de las bodas de Isabel. La reina intenta desesperadamente transmitir su propia concepción del papel de la mujer autodeterminada a su hija y heredera del trono. Pero en ese empeño fracasa completamente. Juana es lo contrario de su madre. Se rige únicamente por sentimientos y se somete incondicionalmente a su esposo, sin tener en cuenta ni su propia autoestima ni las necesidades del reino. Al contrario de los protagonistas de *Un olor a ámbar*, Juana no es amenazada ni aplastada directamente por un poder masculino concreto, sino que ha interiorizado las normas patriarcales vigentes de tal manera que es incapaz de querer liberarse del papel tradicional de la mujer pasiva y sumisa y de concebir un papel distinto a pesar de que su madre hubiera logrado realizarlo. *Juego de reinas* destaca claramente la extraordinariedad y excepcionalidad de una personalidad femenina como la de Isabel la Católica.

Pero Concha Romero no se interesa sólo por la revisión del papel femenino. En *Las bodas de una princesa* incluye, al mismo tiempo, una reflexión crítica sobre el papel masculino, como demuestra la pintura del rey Enrique IV. Lo representa con todos sus rasgos históricos conocidos; con su abulia, su pasividad, su pacifismo, su indolencia, su indecisión y, sobre todo, su falta de virilidad y poca preocupación por su propio honor; pero lo que para sus cronistas contemporáneos y la mayoría de los historiadores modernos es causa de desprecio, en el texto de Romero se

transforma más bien en causa de estima y de admiración. Explicando su actitud por un concepto político cuyas bases fundamentales son la paz y el bienestar de sus súbditos, Romero logra crear a un personaje que hasta en sus comportamientos más radicalmente opuestos al tradicional código masculino resulta simpático. El interés predominante de la dramaturga reside en el análisis psicológico de los protagonistas y sus relaciones recíprocas. Al mismo tiempo, al profundizar en la psicología de sus personajes, Romero también quiere revisar la imagen y la valoración de conocidas personalidades históricas que una historiografía patriarcal ha impuesto, y destacar la realización histórica de modelos femeninos y masculinos opuestos a los papeles tradicionales de los dos sexos y más adecuados a la actualidad de la autora¹.

El interés de Romero por grandes personalidades históricas y su caracterización psicológica se muestra igualmente en su última pieza, *Abrázame, Rin*, escrita en 1995. Al mismo tiempo, esta obra acentúa todavía más la tendencia a deshistorizar el drama histórico. La pieza presenta una crónica dramatizada de la vida de Robert y Clara Schumann desde su juventud hasta la muerte del compositor, en 1856. Pero en la configuración de los personajes las circunstancias y condiciones históricas no tienen ninguna significación. De la revolución de 1848, sólo se oye el ruido de la calle, lo que induce a los dos protagonistas a retirarse al campo y a aislarse todavía más en su mundo privado, dominado sólo por la música. A pesar de que los acontecimientos de la vida de los protagonistas sean rigurosamente históricos, la historia ha perdido toda importancia. La historia no es nada más que un telón de fondo delante del cual se desarrolla un psicodrama en el que la mujer juega el papel de siempre: el de la víctima. En su juventud, Clara sufre bajo la tiranía y el egoísmo de su padre, que quiere hacer de su hija una pianista célebre, de la cual él puede sacar dinero y fama. En este empeño, Clara no es más que un objeto que no tiene ningún derecho a realizar sus deseos privados que no sirvan a su carrera de pianista. En su matrimonio, Clara sufre de los celos y de la incapacidad de su marido de aceptar su inferioridad artística, su falta de éxito público y sus fracasos económicos. No es capaz de liberarse de los papeles tradicionales del hombre y de la mujer, así que, para Clara, la tiranía del padre se transforma, cada vez más, en la tiranía de su marido.

¹ Cfr. también Peter L. Podol, „Three ‘Stages’ in the Life of Isabel: Plays by Alberto Miralles, Manuel Martínez Mediero and Concha Romero“, *Estreno*, 16.1 (1990), pp.28-33; Carolyn J. Harris, „Isabel y Juana: protagonistas históricas del teatro de Concha Romero“, *Estreno*, 19.1 (1993), pp. 21-25.

Clara es consciente de su situación y da en el punto clave cuando advierte desesperadamente a su marido: „Mi padre no me dejaba vivir. Tú no me dejas trabajar. Mi padre sólo quería mi éxito y tú no lo puedes soportar“¹. En *Abrázame, Rin*, la mirada femenina se ha intensificado notablemente, pero esta mirada no se dirige ni sobre las circunstancias ni sobre las grandes colisiones históricas, sino únicamente sobre la situación privada y conflictiva de una mujer cuya existencia se transforma en un infierno justamente por culpa de los dos hombres a los cuales más ama en vida. La función crítica y subversiva resulta aquí sólo de la identificación catártica del espectador, que sufre con la protagonista y se rebela inconscientemente contra una situación que parece más existencial que histórica y socialmente condicionada.

Mientras que Concha Romero, desde *Un olor a ámbar* hasta *Abrázame, Rin* se aleja lenta y continuamente del modelo bueriano del drama histórico, en Carmen Resino la deshistorización de los personajes y acontecimientos históricos es un rasgo característico y evidente desde los principios de su producción dramática, en 1968. De las numerosas obras de la autora publicadas, cuatro están situadas en una época histórica concreta: *El presidente* (1968), *Nueva historia de la princesa y el dragón* (1989), *El oculto enemigo del profesor Schneider* (1990) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992). Pero lo que demuestra ya claramente la diferencia con el modelo bueriano del drama histórico es el hecho de que ninguna está situada en la historia española, sino — respectivamente — en la Escocia del siglo XIII, en el Japón del siglo XV, en la Inglaterra del siglo XVI y en la Alemania de los primeros años del siglo XX. Resino no se interesa por una mejor comprensión ni de las grandes colisiones políticas y sociales de su país ni de su propia actualidad a través de un análisis del proceso histórico. Además, con la excepción de su última pieza, los protagonistas de sus dramas históricos son figuras ficticias o — como en el caso de John Balliol en *El presidente* — figuras históricas con un carácter enteramente imaginado por la dramaturga. Los dramas históricos de Carmen Resino pertenecen a la categoría que Herbert Lindenberger ha denominado „unhistorical history play“². Pero lo que aleja el drama histórico de Resino más radicalmente del modelo bueriano es su comprensión antidialéctica de la historia, su negación de un proceso

La pieza todavía no se ha publicado. Cito según el manuscrito (p. 40), fechado en agosto de 1995, que la autora ha puesto a mi disposición.

Historical Drama. The Relation of Literature and Reality, Chicago/London, 1975, pp. 1ss.

histórico evolutivo condicionado por colisiones políticas y sociales, su concepto de una historia estática o circular dominada por el azar o el destino. El drama histórico de Carmen Resino está más cerca del modelo de la tragedia griega que del modelo bueriano. Es interesante constatar que la autora realiza este concepto ya en una época (a finales de los 60) en la cual predominaba el modelo bueriano¹. Un breve análisis de su primera obra teatral puede ilustrar estas observaciones generales.

La acción dramática de *El presidente* se desarrolla entre los años 1286 y 1292, en una Escocia dominada por problemas de sucesión dinástica y por el peligro de anexión por parte de Inglaterra. En el centro de la acción se encuentra el príncipe Jaime, una figura compleja, trastornada, vacilante, hamletiana, que se defiende con todas sus fuerzas, pero en vano, de la sucesión del trono y del poder. Como rey, se halla cada vez más fascinado por el cortesano Juan Balliol — único personaje histórico, pero del cual Resino, según sus propias palabras, ha tomado „única y exclusivamente el nombre“² por cuyas ideas republicanas se deja finalmente entusiasmar. Comunica a su Consejo que renunciará al trono y que entregará el poder a Balliol para que éste asegure la transición a un régimen republicano y democrático. En la siguiente guerra civil el proyecto fracasa, Jaime es asesinado por los revolucionarios republicanos, Balliol traiciona a Jaime y la revolución y -con la ayuda de la aristocracia y de Inglaterra — se deja coronar como sucesor de Jaime y nuevo rey de Escocia.

A primera vista, con la confrontación entre monarquía, aristocracia y pueblo la obra parece tratar de las grandes colisiones históricas y sociales, pero, en realidad, estos problemas no constituyen el núcleo central de la realidad de este tiempo, y la autora lo sabe muy bien, destacando en su nota preliminar que la acción dramática transcurre „un poco al anacronismo“³. Para Resino, la historia constituye sólo un „telón de fondo“⁴ delante del cual se desarrolla la historia del fracaso existencial de

Esta singularidad, este nadar a contracorriente del teatro histórica, política o socialmente comprometido es característico del teatro de Resino en general, que se interesa en primer lugar por temas existenciales como la soledad, la incomunicación, la frustración, el egoísmo, la absurdidad de la vida, y que parece más marcada por el teatro del absurdo de Francia que por el teatro español de los años 60 y 70.

¹ Nota preliminar de la edición de *El presidente*. Madrid 1968, p.7s.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.* Cfr. también Mariano de Paco, „El teatro histórico de Carmen Resino“, conferencia presentada en el simposio *Un Escenario propio - A Stage of their Own*, celebrado en 1994 en Cincinnati, EE.UU.

¿La historia bajo la mirada femenina?

un carácter individual. Además, el fracaso del príncipe Jaime no está condicionado por las circunstancias históricas, sino por el azar o el destino. El comportamiento del protagonista carece de sentido porque está caracterizado, desde el principio, por una inutilidad completa y fatal. En esta experiencia reside, según las propias palabras de Resino, el tema central de la obra: „*El Presidente* es, en su más estricto sentido, la historia de un sacrificio y de una actuación inútiles, de un pensamiento igualmente inútil. Y en esta inutilidad, tantas veces repetida en la vida del hombre, es precisamente donde se encuentra el auténtico drama de la obra“¹. Con esta concepción, Resino reanuda más bien la tradición de la tragedia griega que la del drama histórico de Buero Vallejo.

La completa inutilidad y la absurdidad de la acción humana caracterizan todas las obras dramáticas de Carmen Resino, no importa si su acción se desarrolla en una realidad mitológica, histórica o actual. La decisión del protagonista de *Ulises no vuelve* de abandonar su escóndite, al que se había huido por miedo de la guerra, y de confesar finalmente la gran mentira de su heroísmo marcial se revela inútil porque en el mismo momento estalla una segunda guerra, que le dará otra vez la oportunidad de demostrar su fama de héroe. Nadie escapa a su destino. „Por mucho que queramos torcerlo, el destino siempre nos espera en cada vuelta“². Para Carmen Resino, el hombre no es dueño ni de su historia personal ni de la historia en general. Lo que rige el mundo no es nunca la voluntad humana, sino un destino ciego y cruel. Además, delante del fracaso de la historia colectiva el fracaso personal pierde toda significación, como la dramaturga lo ilustra en su pieza policíaca *El oculto enemigo del profesor Schneider*. La acción dramática se desarrolla en Alemania, a finales de junio de 1914. El profesor Schneider, especialista célebre de la prehistoria humana, que dedica toda su vida a sus investigaciones sobre el origen del hombre, es acusado de haber asesinado a su esposa. Pero una ironía del destino, el descubrimiento de un cadáver prehistórico en el jardín de su casa de campo — último eslabón que le faltaba al profesor para comprobar su teoría del origen de la especie humana —, revela la culpa de Schneider. Éste se siente traicionado por la historia, a la cual había dedicado toda su vida, pero el comisario, al mostrarle en el periódico la noticia del asesinato de los arquiducos de Austria, le revela que ante la traición de la historia colectiva su pequeña historia individual no tiene ninguna

¹ Loc. cit., p. 8.

² *Ulises no vuelve*, Madrid, 1983, p. 64.

importancia y que, frente al cataclismo inminente de la Primera Guerra Mundial, la punición de su culpa personal pierde todo interés, de manera que lo deja marcharse. Las consecuencias de la guerra serán una punición que tocará al profesor criminal de la misma manera que al resto de la sociedad. Como en todas las piezas de Resino, la trágica fatalidad reúne a culpables e inocentes en un destino común, en palabras de la autora:

En *El oculto enemigo del profesor Schneider*, libertad y destino se contraponen, siendo éste el que logra imponerse sobre la trayectoria de los personajes: acusado y acusador se verán unidos por una misma circunstancia, por una especie de fatalidad. Este dualismo, actuación y acontecer histórico, individuo y ser social, es algo que inevitablemente me ha seducido por lo que, generalmente, tiene de patético, y también lo he tratado en *Nueva Historia de la Princesa y el Dragón* y muy concretamente en *Ulises no vuelve*.¹

En *El oculto enemigo del profesor Schneider* el trasfondo histórico tiene todavía menos conexión causal con la acción dramática que en las otras obras históricas de Resino. Sirve sólo para simbolizar la analogía entre fracaso individual y fracaso colectivo.

Lo que une a Carmen Resino con Concha Romero y otras dramaturgas contemporáneas es, sobre todo a partir de los años 80, la importancia creciente de la mirada femenina con la cual se acerca a la historia. Utiliza la historia (o la mitología) como cantera de acciones dramáticas que ilustran la situación difícil de la mujer en una sociedad patriarcal. Bajo esta perspectiva, la historia no parece ofrecer tampoco ninguna evolución. En todas las épocas y culturas el papel de la mujer parece ser siempre el mismo: el de víctima esencial. Ya la Penélope de *Ulises no vuelve* sufre de la tiranía de su esposo, cuya falsa reputación de héroe nacional tiene que apoyar a pesar de que odie a Ulises justamente a causa de su carácter cobarde y mentiroso. Sufre de la tiranía del abuelo, del hijo y, sobre todo, del marido, pero „no es capaz de cambiar por sí misma su situación“².

Carmen Resino en una nota preliminar de *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid, 1990, p. 7.

María-José Ragué Arias, „Penélope, Agave y Fedra, personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz“, *Estreno*, 15.1 (1989), p. 23.

Lo mismo vale para la esposa y la amante del profesor Schneider para el cual lo único que cuenta en su vida son las investigaciones sobre el origen de la especie humana. Ni siquiera se da cuenta de que, con su egoísmo, ha destruido completamente la vida afectiva de las dos mujeres que le han querido apasionadamente. Mientras que en *Ulises no vuelve* la falsa norma de una heroicidad masculina domina la vida de la mujer, las protagonistas de *El oculto enemigo del profesor Schneider* deben anularse ante la carrera y el interés científicos del hombre. Cuando la esposa del profesor intenta atirar su atención sobre ella amenazándole con arrojar su manuscrito al fuego, es asesinada casi instintiva y automáticamente. Mientras que el cadáver de la mujer rueda por el suelo, el marido termina su trabajo con toda tranquilidad. Las mujeres no son capaces de liberarse de su situación de víctimas. Eva no quiere repetir la historia de su madre que „fue una víctima que no supo defenderse“¹, y aunque sabe que, para el profesor, no representa más que un objeto sexual, no logra dominar sus sentimientos y acusarle de homicidio. Rompiendo a llorar retira, finalmente, su denuncia inicial. Lo único que les queda a las mujeres es llorar y sufrir.

En *Nueva historia de la princesa y el dragón*, el tema de la rebelión inútil y frustrada de la mujer contra las rígidas normas de una sociedad patriarcal está en el centro de la obra. La acción dramática se desarrolla en el siglo XV en China y el Japón y configura la lucha de la princesa Wu-Tso por el poder. Según las propias palabras de la autora, „la obra no pretende ser histórica en el sentido que suele admitirse el término: Wu-Tso y los restantes personajes no están sacados de la Historia, pero sí del ambiente. No existieron desde el punto de vista de las crónicas, pero pudieron perfectamente haber existido“². En realidad, la dramaturga no se interesa tanto por la aproximación a la historia como por el destino de su protagonista y su lucha desesperada contra su padre y su hermano menor por la sucesión al trono del emperador chino. Pero en esta lucha Wu-Tso está sola y sin ninguna perspectiva para lograr la victoria. Su pregunta: „¿Cuándo dejarás, padre, de utilizarme para mi desgracia y para tu gloria?“³ no encontrará ni siquiera una respuesta. La madre de Wu-Tso ha asumido íntegramente las normas patriarcales de la sociedad y da siempre la misma monótona respuesta a los argumentos de la hija, que se opone a

¹ *El oculto enemigo del profesor Schneider*, op. cit., p. 146.

² En su introducción a la edición de la obra, Madrid, 1989, pp. 3s.

³ *Ibid.*, p.28.

la sucesión al trono de su malogrado hermano: „Pero es varón.“ Y a la pregunta de Wu-Tso sobre cuál es su misión en la vida, la madre le responde: „[...] dar hijos al futuro emperador del Japón“¹. La madre le advierte a su hija que no le quedan más que dos caminos: la resignación o la desgracia. Pero Wu-Tso no tendrá en cuenta sus consejos y se decide conscientemente por el camino del sufrimiento. No se da por vencida y trata de alcanzar en el Japón lo que no le fue posible en su propia tierra. Después de que su débil príncipe consorte ha pasado a mejor vida tras hacerse el harakiri, ella trata, con todos los medios del arte femenino, de conquistar para sí al emperador y a su general Taisho y de aprovechar la rivalidad entre ambos. No se asusta ni siquiera ante el crimen; sin embargo, Taisho se venga y le clava su espada antes de que ella pueda llegar al trono tan ansiado.

La acción del más reciente drama histórico publicado de Carmen Resino, *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, se pasa en la Inglaterra del año 1587, época de graves conflictos del país con España que está preparando una guerra marítima contra la isla británica, que se terminará un año más tarde — como es bien sabido — con el hundimiento de la famosa Armada española. Con la reina Isabel Tudor, Resino ha puesto por primera vez a una gran personalidad histórica en el centro de la acción dramática. La intriga misma es, sin embargo, fruto de la imaginación creadora de la dramaturga. La reina de Inglaterra se ha enamorado desesperadamente del rey español, Felipe II, el enemigo de Estado número uno del país. Mientras que hacia fuera desempeña el papel de una reina casta, fría y siempre dueña de sí misma, se transforma en el interior de su habitación privada en una mujer apasionada que discute con su alter ego sus obsesiones sexuales y que pasa sus noches inquietas soñando una pasión erótica con Felipe II, que, al despertarse, se transforma, además, en el famoso pirata y héroe marítimo Francis Drake. En el segundo acto se representa una cita erótica entre Isabel y Felipe/Drake, de la cual la reina no sabe si pertenece a la realidad o si es fruto de su imaginación desbordada. Pero, finalmente, esto no importa mucho porque — como acentúa su alter ego — „la imaginación, señora, es otra realidad“².

Como ya demuestran estas pocas observaciones, tampoco este último drama es un drama histórico en el sentido del modelo bueriano. Lo que le interesa a la autora no son las circunstancias o colisiones históricas, sino

Ibid., pp. 26s.

² *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, 1992, p. 74.

el conflicto de su protagonista entre su deber y sus deseos. Es un conflicto corneliano, y con esta obra Resino se pone, en efecto, más en la tradición de la tragedia clásica de Corneille que en la del drama histórico de Buero Vallejo. Más que un drama histórico es una pieza psicológica, con la cual quiere dar una respuesta a las siguientes preguntas, formuladas por la propia autora en una nota preliminar al texto: „¿Qué ocurriría si dos enemigos se desearan? ¿Qué contradicciones no se producirían? ¿Pudo Isabel I de Inglaterra amar a Felipe II?“¹ Para Isabel el conflicto corneliano entre obligación y deseo se agrava por el hecho de que ella es reina y mujer, porque Isabel es consciente de que „lo que se perdona a una lavandera del Támesis o es fuente de prestigio en una cortesana, es fatal para quienes están en un punto de mira demasiado alto; más aún si en él se encuentra una mujer“². Como la Isabel española de Concha Romero, la Isabel inglesa de Carmen Resino pertenece a las raras mujeres en la producción dramática de las dramaturgas españolas contemporáneas que logran mantener su poder y su propia autonomía, pero la Isabel inglesa lo logra sólo a un precio muy alto: renunciando a su felicidad personal.

Como los análisis precedentes de algunas piezas teatrales de Concha Romero y Carmen Resino han demostrado, en el drama de los años 80 y 90 no se ha perdido el interés por épocas y personalidades históricas. Pero lo que se ha visto también es que la configuración dramática de la historia y la concepción del proceso histórico han cambiado considerablemente. Dramaturgas como Romero y Resino ya no se interesan por las grandes colisiones sociales y su relación con la situación de la sociedad actual o por las condiciones de la evolución histórica, sino por el carácter de las grandes personalidades históricas y por problemas humanos existenciales e independientes de una situación histórica particular. Muchas veces, proceden también a una desmitificación de la historia, pero menos desde una perspectiva política y social, sino más bien desde la de la diferencia entre los sexos, es decir, proceden a la „re-visión“ de la visión masculina y del canon patriarcal. Sin embargo, no utilizan tanto la historia para explicar (y cambiar) el presente, sino más bien como trasfondo o proveedora de ejemplos de la interminable lucha de los sexos y de la opresión o frustración de la mujer. Mientras que en la obra de Concha Romero la concepción de la historia muestra todavía vínculos evidentes con la de la generación precedente, la ruptura es más evidente en las piezas

¹ Ibid., p. 12.

² Ibid., p. 55.

de Carmen Resino. En ellas, la concepción de la historia como proceso abierto y configurado también bajo la responsabilidad del hombre ha cedido el paso a una visión cerrada y circular en la cual las nociones de destino y de fatalidad tienen más poder que las de voluntad y libertad. Sin embargo, a pesar de esta tendencia hacia una visión cerrada, las obras de Romero y de Resino no pierden, por eso, completamente su carácter de protesta contra una situación injusta e inhumana. La identificación catártica con las protagonistas-víctimas implica automáticamente una crítica, independientemente de las causas de esta situación y de una creencia en la posibilidad de cambiarla. Ni siquiera la concepción fatalista de Resino parece liberar por completo al hombre de su responsabilidad histórica, y esta responsabilidad se les transfiere, en primer lugar, a los representantes del sexo masculino, que dominan desde hace siglos tanto la historia privada como pública con sus normas patriarcales. En *El oculto enemigo del profesor Schneider*, no son sólo las lágrimas y el sufrimiento de las mujeres-víctimas los que simbolizan esta protesta. El mismo comisario acusa al protagonista de haber olvidado por causa de su pasión por la historia antigua todo interés por la historia actual. Por eso, Schneider tiene su parte de responsabilidad tanto del fracaso de su vida privada como de la catástrofe pública.

La historia es, según Domingo Miras, „una inagotable cantera de hechos teatrales“. Según él, más de la mitad del teatro dramático que se ha escrito en todos los tiempos es teatro histórico. „Teatro histórico en el más amplio sentido del término, en el de situar la acción dramática en tiempos pretéritos“¹. En efecto, es necesario definir más claramente lo que se comprende por drama histórico. La filología germánica distingue entre „drama histórico“ („historisches Drama“) y „drama de la historia“ („Geschichtsdrama“). Mientras que el primer término corresponde a la concepción amplia de la cita de Miras, el segundo se refiere sólo a los dramas que intentan dar una interpretación de la historia, extraer de ella un sentido coherente y que ofrecen, al mismo tiempo, una visión y una conciencia históricas². La concepción de la historia cambia en el curso de los siglos. Desde el siglo XIX predomina la comprensión dialéctica de la historia, cuya realización dramática más lograda en España representa el

¹ „Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia“, *Primer Acto*, 187 (1980/81), p. 21.

² Cfr., por ejemplo, el resumen de esta discusión en la introducción del libro editado por Elfriede Neubuhr, *Geschichtsdrama*, Darmstadt, 1980, pp. 1-37.

¿La historia bajo la mirada femenina?

modelo del drama histórico de Buero Vallejo. En los años 80 y 90, éste ha perdido atraktividad, sin que un nuevo modelo sea reconocible. Los dramas analizados aquí no aspiran a una interpretación de la historia. Son más bien dramas históricos en el amplio sentido del término. Los dramaturgos de los años 80 y 90 consideran la historia más bien como una gran cantera proveedora de ejemplos para modelar problemas existenciales y psicológicos. A las dramaturgas femeninas la historia les ofrece, al mismo tiempo, ejemplos para ilustrar su nueva visión femenina del mundo, sea destacando la dominación, a lo largo de la historia humana, de un canon patriarcal y revelando el papel de la mujer como víctima, sea ofreciendo nuevos modelos de comportamiento y de convivencia entre los sexos.

