

Crisis del patriarcado en *La cinta dorada*, de M^a Manuela Reina

Miguel Ángel Jiménez Aguilar
AAEE / SELITEN@T / AITS21
majimagu@gmail.com

Palabras clave:

La cinta dorada. M^a. Manuel Reina. Familia patriarcal. Crisis. Desigualdades.

Resumen:

La cinta dorada, de M.^a Manuel Reina (Puente Genil, Córdoba), cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Marquina de Madrid el 6 de septiembre de 1989, es un drama que plantea la quiebra del modelo de familia patriarcal y muestra las terribles consecuencias, las desigualdades, los miedos, las frustraciones y las amenazas que provoca en algunos de sus miembros que la componen, lo que contrasta con la desigualdad entre sus integrantes y sus anhelos de competitividad, de la mano de una de las mejores dramaturgas españolas, perteneciente al grupo de autores que surgió en plena democracia.

Crisis of patriarchy in *La cinta dorada*, by M^a. Manuela Reina

Key Words:

La cinta dorada. M^a. Manuel Reina. Patriarchal family. Crisis. Inequalities.

Abstract:

La cinta dorada, by M.^a Manuel Reina (Puente Genil, Córdoba), premiered at the Marquina Theater in Madrid on September 6, 1989, is a drama that raises the bankruptcy of the patriarchal family model and shows the terrible consequences, inequalities, fears, frustrations and threats that it causes in some of its members that make it up, which contrasts with the inequality between its members and their longings for competitiveness, in the hands of one of the best Spanish playwrights, belonging to the group of authors that emerged in full democracy.

1. Introducción

Según la subtitula la propia autora, la pontanesa M^a. Manuela Reina, *La cinta dorada* es una «historia relatada en cinco escenas». Aunque fue publicada en 1990 por la SGAE, su estreno se produjo el día 6 de septiembre de 1989 en el Teatro Marquina de Madrid, bajo la dirección de Ángel García Moreno y con el siguiente reparto: Luis Prendes, como Eduardo; Elvira Travesi, en el papel de Emilia; Pedro Civera, como Ramón; Ramiro Oliveros, como Ernesto; Jaime Blanch, como Javier; y M^a. Luisa Merlo, en el papel de Adela. La escenografía, por último, corrió a cargo de Amadeo Sans.

Con semejante nómina de artistas, el estreno no podía sino ser un clamoroso éxito, como todo cuanto la autora ha llevado a la escena desde sus inicios. Esta obra, en concreto, junto con *Alta seducción*, dirigida e interpretada por Arturo Fernández en el teatro Reina Victoria de Madrid, fue galardonada con el ABC de Oro como premio al conjunto de su labor teatral. Esto tras haber recibido previamente una Hucha de Plata con *Tarde de domingo* en el Premio de relatos Breve convocado por la Confederación de las Cajas de Ahorro y el Premio Internacional de Cuentos «Ciudad de Valladolid», con *El Silencio*. Ya dentro del mundo del teatro, obtuvo el primer premio del concurso extraordinario convocado por la Sociedad General de Autores de España en 1983, con *El Navegante*. Un año más tarde gana el Premio Valladolid de Teatro Breve convocado por la Caja de Ahorros de Valladolid con *El llanto del dragón*, además del Premio Calderón de la Barca por «La libertad esclava», estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, bajo la dirección de Manuel Collado. En 1987 estrena su segunda comedia, *El pasajero de la noche*, representada en el teatro Maravillas de Madrid y dirigida por Mara Recatero. Por estos dos estrenos le fue otorgado el premio de la Crítica de Teatro instituido por Antena 3. Dos años más tarde, en 1989 vendrá la obra que pasamos a analizar a continuación, la cual, por cierto, viene dedicada a Luis María Ansón, gran crítico y amigo de la cordobesa, así como *Alta seducción*, a la



que ya nos hemos referido. Con posterioridad, escribió *Un hombre de cinco estrellas* (1992) para Arturo Fernández.

Con respecto al lugar que M^a. Manuela Reina ocupa en la historia del teatro español contemporáneo, César Oliva la sitúa en el grupo de los autores que surgen en plena democracia y que, «salvo excepciones, nacen ya en la década de los cincuenta, no conocen de cerca, por razones obvias, las causas que motivaron la aparición del *nuevo teatro español*, ni mucho menos se sienten vinculados a procesos estéticos como el *realismo* o *simbolismo*» [Oliva, 1989: 459]. Además, estos dramaturgos se acercan al humor, destacado también por Fermín Cabal (1985), desde una postura desvinculada del compromiso social o político y abordan «la problemática de la juventud actual, aunque su presentación no se haga en forma de abierta denuncia» [Oliva, 1989: 463]. Tres son los rasgos más destacados de estos: su procedencia desde otros oficios del teatro, su formación en Cursos y/o Seminarios, así como su búsqueda del estreno urgente para darse a conocer [Oliva, 2002: 320-321].

Otras características de su producción, que comparte con los autores de la década de los noventa, es la búsqueda de nuevos registros, aun partiendo del realismo; el rigor léxico; su acercamiento a las técnicas cinematográficas y del vídeo-clip, y a otros lenguajes escénicos; cierta tendencia a la intertextualidad y al minimalismo; y una preferencia por una temática urbana, que despliega un mundo regido por la violencia, las drogas o el paro, cercano al universo personal del artista [Oliva, 2002: 323].

Para Javier Huerta Calvo, M^a. Manuel Reina básicamente «recupera el espíritu de la alta comedia en piezas como *Alta seducción* (1989) y *Un hombre de cinco estrellas* (1992)» [Huerta, 2003: 2727], y la incluye en la «segunda promoción de dramaturgos» de los últimos años ochenta, más que nada «por razones cronológicas» [Huerta, 2003: 2870].

Y más recientemente, José Romera Castillo ha hablado de una «última promoción», en la que habría que situar a nuestra autora, de escritoras que «han buscado y buscan un lugar de igualdad con los



dramaturgos en el ámbito de la creación teatral» [Romera, 2013: 278]. Asimismo, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), dirigido por José Romera, dedicó su XIV Seminario Internacional a la *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, en el que José Luis García Barrientos le dedica unas palabras a *La cinta dorada*, cuya estructura dramática sitúa en la órbita del «drama analítico a lo Ibsen» [García, 2005: 51]. José Romera (2011) aún recoge otros estudios sobre las obras de la autora realizados hasta la fecha.

2. La fábula

La fábula que desarrolla *La cinta dorada*, definida como un conjunto de motivos narrativos que conforman una unidad de significación y que cobran sentido en el seno de una cultura, cuenta la historia de una familia, los Andréu, que decide reunirse un fin de semana del mes de marzo en una casa de campo donde allá por el año 1976 viven los padres, Emilia y Eduardo, y a la que acuden sus cuatro hijos, Ramón, Ernesto, Javier y Adela, con objeto de celebrar el octogésimo cumpleaños del patriarca. Más adelante veremos cómo el título de «patriarca» concedido a Eduardo no es en absoluto gratuito.

Los padres llevan una vida en común rutinaria, abocada consciente e irremediablemente a una muerte inminente y empañada por el dolor físico y moral de la vejez, que solo se ve sobresaltada por la visita de sus hijos. Pero antes de que estos comiencen a llegar, sabemos que existe un pasado aún sin descifrar que empaña el presente. En este sentido, Emilia expresa su temor a que Eduardo, en su deseo de esclarecer ese pasado que atañe a la familia entera, aunque especialmente a Adela, la hija menor de los Andréu, provoque una quiebra de la unidad familiar.

No obstante, comienzan a llegar los hijos: primero, Ramón; después, Ernesto; más tarde, Javier; y Adela, haciéndose esperar, la última, como reflejo del lugar que ocupa en la sucesión y de la importancia que a la vista



de su padre cree tener, como veremos en otro lugar. Los acontecimientos se suceden: tras la bienvenida y la rememoración de aquellos días de infancia en que eran realmente felices, celebran el cumpleaños de Eduardo. Pero la aparente armonía comienza a dejar entrever sus fisuras. En efecto, cada uno de los hijos declara ser portador de un pasado que le impide alcanzar esa felicidad pueril que ahora contrasta, de manera dramática, con su presente, con un presente que deben llevar con toda la dignidad que solo les puede ofrecer la aceptación, estoica en cierto modo, de su biografía, como en cierta ocasión aconseja Ramón, el hijo mayor de la familia.

Emilia, la madre, reunidos los hijos en el salón, les pide que refieran a Eduardo qué ocurrió realmente aquella tarde que marcó el destino de la familia para siempre. Pero los hermanos vuelven a jurar que ocultarán la verdad del percance, como ya hicieran años atrás. Así, tras hacer que Emilia y, sobre todo, Eduardo permanezcan en el engaño, con objeto de no empañar aún más su felicidad, los cuatro se marchan, prometiendo volver a reunirse de nuevo en verano, promesa que nunca llegarán a cumplir.

Un factor decisivo es que Adela, de cuarenta años de edad mientras tienen lugar los acontecimientos, enmarca el drama con un discurso al comienzo y al final de la obra, con cincuenta y dos años, puesto que se sitúa en el presente de la representación, esto es, 1988, a pesar de que la obra se estrenó un año más tarde. Así, en la pieza se establece un juego temporal presente / pasado, así como un orden cíclico determinante, como veremos cuando nos refiramos al tiempo de la misma. De momento, nos limitaremos a constatar este hecho como definitorio de la manera en que está relatada la fábula.

Con respecto a la coherencia externa de la obra, esta mantiene una serie de relaciones con unos valores determinados, con unas creencias concretas, unas ideas específicas, unas relaciones sociales históricamente dadas, etc. En la obra se enfrentan, en efecto, distintas maneras de entender las relaciones sociales. Así, Eduardo, Emilia, Ramón y Javier -este último, a pesar incluso de que su matrimonio haya fracasado- defienden la familia



tradicional como forma de organización intersubjetiva, si bien, en el caso de Eduardo, con una variante: la familia de tipo patriarcal, en la que el centro del núcleo familiar es precisamente el padre. De esta manera, el resto de miembros, su esposa y sus hijos, deberán adaptarse a sus exigencias en todos los sentidos.

Frente a esto, otros personajes defienden unas relaciones de tipo liberal, abiertas a nuevas formulaciones y sin compromiso. Es el caso de Ernesto y de Adela, aunque tal vez con un ligero matiz: en el caso del primero, su defensa parte de una concepción más apriorística que en el de Adela, quien ha adoptado dicha concepción por dos motivos, uno por el trauma que le provocara en la infancia la violación de que fue víctima y, por otro, sus dos fracasos matrimoniales. Sea como sea, lo cierto es que esta parte de la experiencia, mientras que Ernesto aboga por el libre albedrío, en cuanto a las relaciones sociales sin duda, por autoconvencimiento.

La crisis de la familia de tipo patriarcal, que sitúa al padre en el centro de las relaciones familiares, queda reflejada en la obra en el momento en que Eduardo, aun cuando crea que ha educado a sus hijos convenientemente para ser unos triunfadores, como se propuso desde siempre, en realidad vive una especie de quimera, tan falaz como su propia idea de familia, pareja a su noción de competitividad, que destruye al individuo, alienándolo y convirtiéndolo en un sujeto escindido. En verdad, solo su mujer, Emilia, con su actitud sumisa, hará que en algo se parezca la familia a aquel modelo que él ha querido siempre establecer.

Como es obvio, aún quedan enfrentados dialécticamente otros muchos valores, creencias e ideas en la obra, entre los que habría que mencionar de un modo especial el humor y la ironía frente a una visión grave de la realidad, que obviamos por necesidades de espacio.



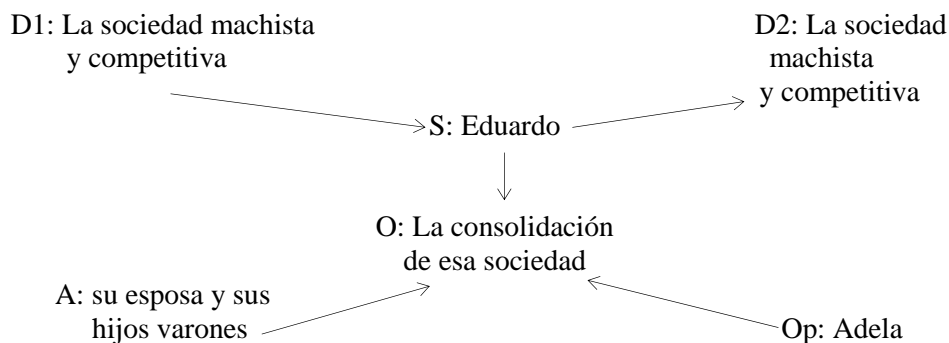
3. Los personajes

Vamos a tratar ahora todo lo concerniente a los personajes de la obra dramática. En primer lugar, intentaremos determinar el modelo actancial, mejor dicho, los modelos actanciales que se suceden a lo largo de la obra.

3. 1. LOS DIFERENTES MODELOS ACTANCIALES

Esquemáticamente, podríamos dibujar -creemos- los siguientes modelos, colocando a cada personaje en la casilla del Sujeto.

1) En el caso de **Eduardo**, quedaría del siguiente modo:



Interpretando el modelo, tenemos que, en efecto, Eduardo es el Sujeto que desea un Objeto, en este caso, la consolidación de una sociedad machista y competitiva. La hemos calificado de machista para resumir en una palabra esa cualidad que posee la sociedad que él defiende y que representa de manera bastante explícita. Nos referimos a una sociedad que considera que el hombre debe ser el eje de las relaciones, por lo que posee unos privilegios, etc. Esta sociedad machista encierra en su seno un modelo de familia de tipo patriarcal, como venimos señalando. No obstante, esta noción no la recogemos en nuestro modelo en el intento de hacerlo lo más escueto posible.

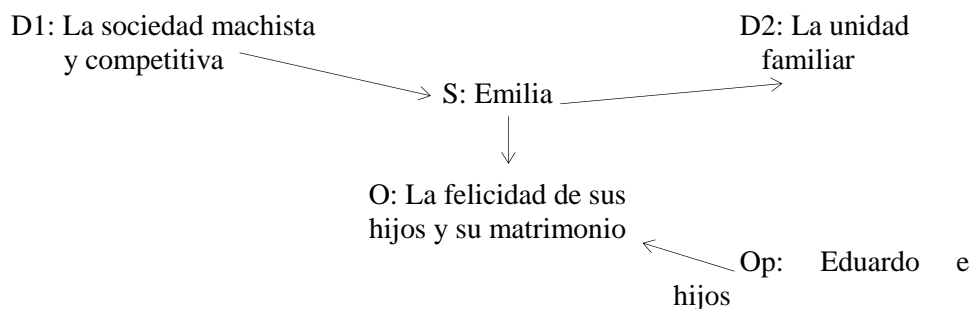
De esta manera, vemos que el Destinador es, sin ningún género de dudas, esa misma sociedad que el Sujeto, Eduardo, defiende verbalmente, con todas sus consecuencias, y que reproduce a través de su acción, primero mandando sobre su esposa, Emilia, la cual se le presenta como uno de sus



Ayudantes (A1), y luego influyendo decisivamente sobre sus hijos. De entre estos, los varones, Ramón, Ernesto y Javier, también ocupan la casilla de Ayudantes (A2, A3 y A4), respectivamente. Adela, por el contrario, representa el Oponente del Sujeto Eduardo, en tanto que este considera que ella es la única fisura que ha dejado entrever el sistema en el que él ha creído siempre y que ha intentado legar a sus hijos.

Por otra parte, se produce un hecho curioso y es que encontramos en las casillas D1 y D2, esto es, en el Destinador y el Destinatario, esa misma sociedad machista y competitiva. Competitiva, sí, no lo olvidemos, una sociedad que se legitima en la noción de la supremacía del más fuerte, lo que en la obra aparece representado de manera simbólica por *La cinta dorada* que hay que romper en la carrera de la vida, llegando los primeros a la línea de meta. Por todo ello, podemos afirmar que Eduardo no es sino un sujeto, en el sentido idealista del término, que vive perfectamente integrado en el sistema, cuya función social consiste en la materialización de sus propias leyes internas, así como en asegurar la pervivencia del sistema, a través de la transmisión de los valores que le son propios por medio de una férrea educación de padres a hijos.

2) Para su esposa, **Emilia**, el esquema sería el siguiente:



Por lo tanto, tenemos que el Sujeto Emilia desea la felicidad de su familia, tanto de los hijos como de su marido, además de la salud de su matrimonio, ya envejecido con los años, pero aún no gastado



completamente. Incluso a pesar de que han sido varias las infidelidades de ambos cónyuges a lo largo de tantos años de convivencia, como confiesa Emilia a su hija Adela en la cuarta escena, como vimos anteriormente.

Emilia, así como el resto de los miembros de la familia, por otra parte, no escapa a la ideología de esa sociedad que con tanto empeño defiende su marido. La diferencia entre ambos, no obstante, reside en que a Emilia le mueve no ya el empeño de consolidar el sistema, sino el más inmediato de salvaguardar la unidad familiar, al preciso que sea necesario, eso sí; dicho de otro modo, está dispuesta a sacrificar su propia felicidad por el bien común, de ahí su entrega y su abnegación, que ella trata de paliar recurriendo a un sentido del humor tan liberador como constante.

Pero hay algo que en su caso llama poderosamente la atención: el hecho de que ella es el único personaje de la obra que no tiene aliados para conseguir el Objeto de su deseo. En efecto, ella misma es consciente de semejante situación, por lo que podemos hablar de una soledad del Sujeto, que tiene que enfrentarse por sí misma al problema. Es curioso igualmente, a este respecto, que Emilia se mantenga a lo largo del drama en un segundo plano, muchas veces mero testigo de los diálogos de sus familiares desde la cocina, desde la que en varias ocasiones prepara la comida, que viene a representar uno de los escasos puntos de unión de los distintos miembros de la familia. Solo cuando pide a sus hijos que hablen de una vez con su padre sobre el incidente, parece cobrar un verdadero protagonismo.

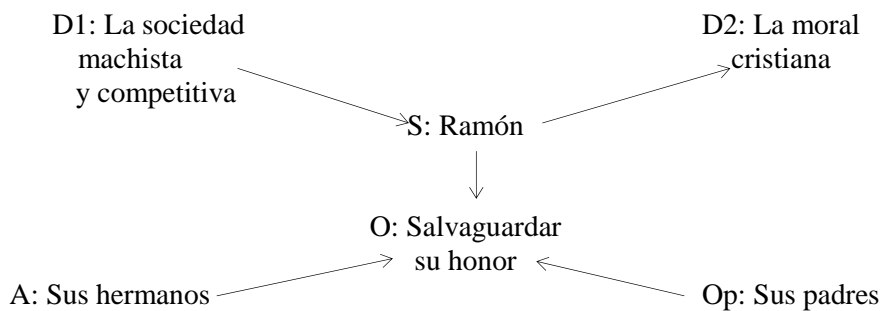
No obstante, quizá se pueda argüir que Emilia es quien realmente mueve los hilos del resto de personajes en la sombra. Así, sabe actuar en el momento oportuno para conseguir su propósito de comunión familiar; retirarse cuando lo cree necesario para que el resto de miembros habla sobre sus asuntos y se unan mediante la palabra; y crear un clima de concordia, gracias a su buen humor y humanidad constantes. Pero, aun en este caso, creemos que Emilia sigue siendo un instrumento al servicio de un sistema que apenas acepta su libertad como mujer, en tanto que es esposa y madre de familia, al tiempo que ella se ha adaptado por completo a la lógica de una



sociedad que margina al género femenino, muy probablemente para sobrevivir en una sociedad que no le permite más alternativas.

Por fin, Eduardo es el principal Oponente de Emilia para alcanzar su Objeto de deseo, en tanto en cuanto quiere saber la verdad de lo que ocurrió aquella tarde trágica. Si saca a relucir el asunto, la discusión será inevitable. Es por esto por lo que sus propios hijos suponen en cierta medida también una amenaza, ya que cualquiera de ellos puede pronunciarse al respecto en cualquier momento.

3) Con respecto a **Ramón**, el hijo mayor, presentamos el siguiente modelo actancial:



En primer lugar, insistiremos en que el Destinador es el mismo en el caso de los seis personajes de la obra. Incluso por mucho que deseen distanciarse de él, como en el caso de Adela y de Ernesto, especialmente. Ya sea por afirmación, ya por negación, estos seres se definen a sí mismos como resultado de una educación represora de la que no pueden escapar. Con respecto a semejante ideología, solo con respecto a ella, adoptarán una postura u otra, estarán a favor o en contra, pero siempre se verán dominados por su influencia. La casa, en este sentido, será un espacio, como veremos, que ponga más en evidencia que nunca el peso de dicha influencia, haciendo explícitas una vez y otra sus contradicciones.

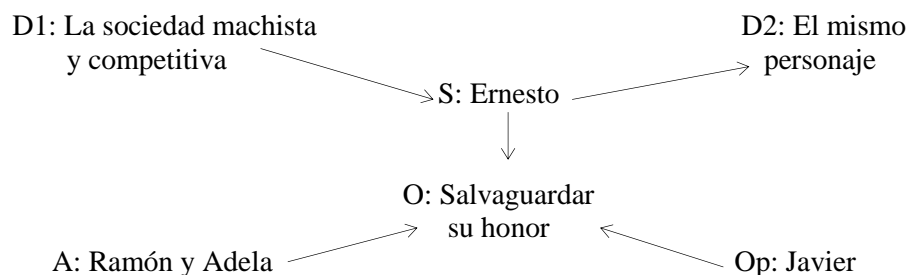
Por otra parte, el Sujeto Ramón desea como Objeto salvaguardar su honor. Pero ¿por qué? Sencillamente porque es el presunto violador que



abusó de Adela en su infancia. Nunca lo sabremos con seguridad, pero las condiciones de enunciación suyas y de otros personajes, sobre todo de Adela, así lo sugieren en varias ocasiones, ya sea a raíz de lo enunciado, esto es, de su discurso, ya por medio del silencio.

Asimismo, en la casilla del Destinatario hemos colocado la moralidad cristiana, de la que no puede prescindir y a la que representa, aunque su creencia deja entrever algunas muy sutiles fisuras, quizás provocadas por su pasado. Como Ayudantes tiene a sus hermanos, Ernesto, Javier y Adela, los cuales juran de nuevo mantener en secreto la identidad del culpable. Por el contrario, sus padres, Eduardo y Emilia, son sus Oponentes, porque desean saber la verdad, lo que supondría una mancha imborrable en su honor y dignidad como persona y como hombre de la Iglesia.

4) El caso de **Ernesto** es el siguiente:



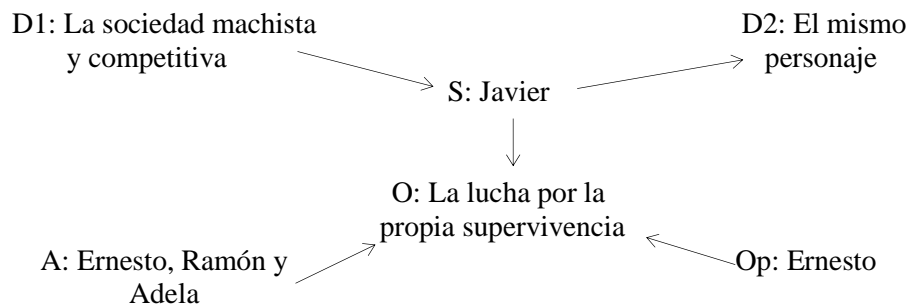
Ernesto es un personaje aparentemente desenfadado y tal vez el último que se dé a conocer realmente ante el público, con toda su problemática, de la que no escapa ninguno de ellos. En el devenir de la obra, aparece como un triunfador, aunque se deja entrever que su riqueza la ha adquirido a través de negocios que pueden tener relación con el sexo. Más adelante, en el segundo cuadro concretamente, sabemos que entrega una cantidad considerable de dinero a su hermano Javier para cubrir los gastos de la pensión que debe pasar a su ex-mujer tras la separación y divorcio, con lo que su consideración por parte de los demás es elevada. Hasta ahora no es un



personaje en conflicto. Sin embargo, a mediados del cuarto cuadro, aquel, su hermano Javier, lo acusa de haberle robado a su esposa, pero él lo desmiente y, ante la amenaza ulterior de perder el dinero que le pasa, Javier mismo termina aceptando su versión. Pero Ernesto –dice M^a. Manuela Reina– «vencido por la tensión, da la espalda a sus hermano y, frente al público, tiene un leve gesto o crispación difícil de definir. ¿Ha mentido?» Por lo tanto, queda la duda, como en el caso de Ramón, sobre la verdad de los acontecimientos.

Por todo lo cual, para nuestros intereses, vemos en la casilla de Objeto la salvaguarda de su propio honor, a cuya consecución se le opone en principio Javier, quien podría decir que también es su Ayudante, produciéndose un conflicto en su interior, como veremos a continuación, cuando lo situemos en la casilla de Sujeto. En cuanto a sus Ayudantes, Ramón y Adela son, sin duda alguna, los que le ayudan decisivamente en su empeño.

5) Con respecto a **Javier**, tenemos el siguiente esquema:

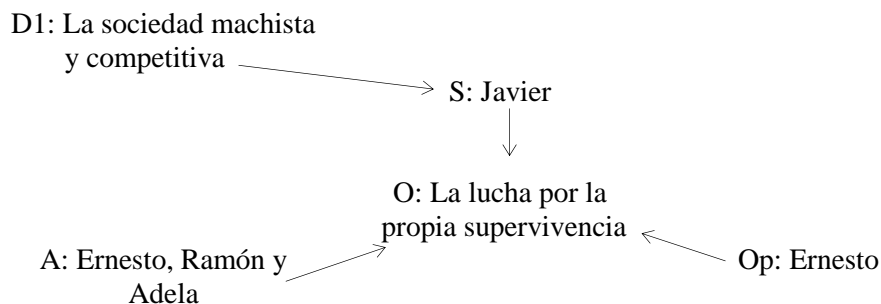


Como hemos sugerido, Javier es quizás el personaje más escindido de todos. Se debate entre la nostalgia de un amor, el suyo por Dorothy, que no supo defender, entregado como estaba a sus clases y a la investigación de los secretos del Universo; y entre la realidad más aplastante de ver cómo aquella lo ha abandonado, tras solicitarle el divorcio. Paralelamente, ha tenido que renunciar a su puesto de profesor en la Universidad y ahora se ve



inmerso en una red de adversidades que lo abocan a buscar una salida rápida y fácil, pero engañosa, en la bebida. A todo es panorama lo hemos denominado sincréticamente la lucha por la propia supervivencia, que se presenta como el Objeto que desea, considerado en positivo, según hemos explicado en varias ocasiones. En efecto, trata de encontrar la felicidad en el placer inmediato que supone una copa de alcohol, porque no encuentra otra salida por el momento.

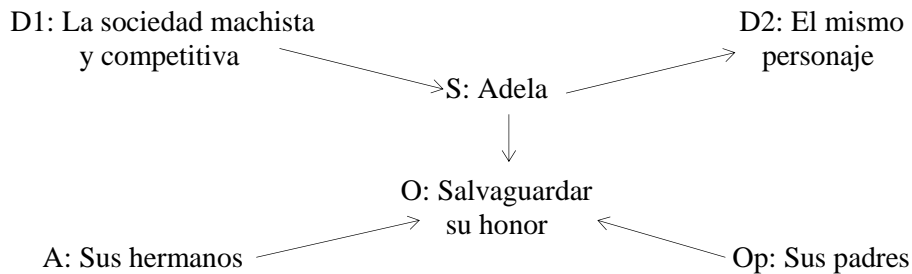
El Destinatario sería él mismo, lucha para sí mismo, aunque dudemos de la naturaleza de semejante lucha. Quizá incluso podríamos dejar en blanco dicha casilla, porque más parece que no lucha por nada, que no siente fuerzas para preocuparse por nada, ni por nadie, en cuyo caso estaríamos hablando de un héroe derrocado, con lo que el modelo quedaría así:



Por otra parte, actúan de Ayudantes suyos Ramón y Adela. Con respecto a Ernesto, se da la paradoja que anunciamos más arriba: de un lado, Ernesto es también Ayudante de Javier, en tanto que le pasa la pensión y que rehusó a estar con Dorothy, según cuenta delante de todos los hermanos. Pero aún queda la duda, claro está. Aun así, lo cierto es que también es su oponente, pues parece ser que él fue la causa de la infidelidad de su mujer, cuando él, Ernesto, los iba a visitar a Inglaterra. Finalmente, Javier prefiere creer su versión, antes que complicar aún más su existencia perdiendo la suma de dinero que le suministra actualmente.



6) Por último, **Adela**, la hija menor, presenta el siguiente modelo actancial:



Adela es otro de los personajes tan complejos que ha creado la autora para este drama en el que se enfrentan unos intereses y unas cosmovisiones tan distintas como son las que representa cada uno de los miembros de la familia Andréu.

Pues bien, recogiendo la formulación del modelo actancial literalmente -según propone Ubersfeld (1998)-, el Sujeto (S) Adela, guiada por una fuerza, la de un Destinador (D1), la sociedad machista y competitiva, y contando con unos Ayudantes, sus hermanos Ramón (A1), Ernesto (A2) y Javier (A3), así como con unos Oponentes, sus padres, Eduardo (Op1) y Emilia (Op2), busca o desea un Objeto (O), salvaguardar su honor, en dirección o interés de un Destinatario (D2), ella misma.

Adela -que curiosamente tiene el mismo nombre que el personaje más rebelde de *La casa de Bernarda Alba*, cuyas condiciones de existencia eran muy similares: hija menor de la familia; rebeldía innata contra todas las convenciones sociales; enfrentamiento permanente con las autoridades...- está marcada por su pasado de manera determinante. Trata constantemente de limpiar su imagen, enfrentándose a su Oponente principal, Eduardo. Sin embargo, cuando su madre intenta sonsacarle la verdad de lo que sucedió en el cuarto cuadro, también se rebela contra ella, a la que hasta ese momento había tenido, si no como Ayudante, sí como componente al margen de su Objeto de deseo.



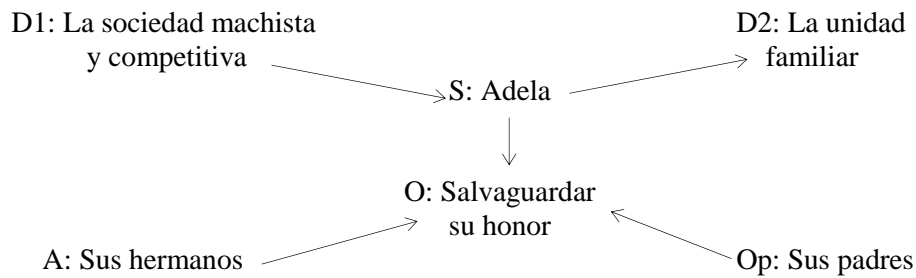
Sus hermanos son, sin duda, los auténticos Ayudantes que posee. Dicho apoyo lo expresan en sus intervenciones incluso, cuando al final del penúltimo cuadro juran, como hicieran de pequeños, mantener el secreto que llevan guardado tantos años. La reacción de Adela, claro está, no se hace esperar, de tal manera que la hermandad es lo que realmente quede quizá reafirmado en este encuentro familiar que, aparte de lo dicho, apenas les supone -aparte de un última despedida, como sabemos a través de las palabras de Adela al finalizar la representación- dejar las cosas tal y como estaban.

Lo que más destaca de este personaje es precisamente el Objeto que persigue y la resistencia tan férrea que encontrará para conseguirlo. Porque, aunque en la casilla de Oponentes hemos colocado solo a Eduardo y Emilia, aún se podrían añadir otros Oponentes, de naturaleza ideológica. Podría hablarse, de una paradoja o contradicción del propio sistema. Tal vez. Lo cierto es que esa sociedad machista, cuyos modelos son la familia patriarcal y la competitividad, entra en crisis en el momento en que Adela les opone resistencia.

Sea como sea, lo que no podemos admitir es que el Destinador (D1) no sea dicha sociedad incluso en el caso de Adela. Porque ella, que defiende unos valores, unas creencias y unas ideas bastante distintos a los que aquella dictamina, al menos cuando está en casa de sus padres acepta esas mismas nociones, aunque solo sea para evitar un enfrentamiento acalorado entre todos. De esta manera, antepone el bien común a sus propios intereses, similar al caso de Emilia. Entonces, surge una pregunta inmediata: ¿Tiene en algo que ver esto con el hecho de que ambas sean mujeres? Y la respuesta es definitiva: sin duda ninguna.

Así las cosas, probablemente sería más exacta afirmar el siguiente modelo actancial:





No deben preocuparnos los titubeos, las dudas, pues todos los estudiosos de la Semiología teatral admiten las diferentes posibilidades que permite una obra a la hora de conformar los modelos actanciales; de igual manera, son tantas las interpretaciones que pueden tener el texto dramático y la representación que en ello reside su riqueza significativa. Además, la exposición y confrontación de las diferentes variables hacen de nuestro análisis un estudio que pretende ser exacto, pero también sugerente y, por lo tanto, enriquecedor.

3.2. PARADIGMAS DE LOS PERSONAJES

Vamos a pasar a determinar ahora los paradigmas en que se encuentran los personajes. Para ello, distinguiremos los binomios oposicionales que se pueden formar en torno a sus rasgos distintivos, hasta distinguir lo que Ubersfeld denomina «actores», es decir, cada «elemento abstracto que permite ver las relaciones entre personajes, la identidad de función actuarial» [Ubersfeld, 1998: 80], como vimos. Así, obtenemos los siguientes resultados:

hombre // mujer	a
padre // hijo	b
a favor del sistema // contra el sistema	c
triunfador // fracasado	d

Las oposiciones que se podrían aducir serían infinitas. Sin embargo, creemos que las verdaderamente determinantes y, por tanto, rentables desde un punto de vista significativo, son las cuatro que acabamos de señalar. Con respecto al binomio hombre // mujer, ya hemos comentado en varias



ocasiones que es un factor fundamental para el sistema de redes sociales que establece la obra de M^a Manuela Reina. Por su parte, la oposición padre // hijo es igualmente significativa, porque establece una jerarquía de poder que subyace en todas las relaciones entre los personajes. Ser padre presupone un respeto incuestionable. En este sentido, recordemos que cuando Adela responde con desprecio a su madre en el cuarto cuadro, esta le propina una bofetada, aun cuando posteriormente se arrepienta. A su vez, estar a favor o en contra del sistema, aunque siempre se dará con matices en cada uno de los personajes, determinará su actuación y su discurso u otro. Los que están a favor podrán estarlo por autoconvencimiento o por resignación, pero lo harán de todos modos. El resto adoptará una actitud más o menos acalorada contra el sistema, pero no dejarán nunca de estar en desacuerdo. Por último, distinguiremos aquellos que han triunfado a la luz de la ideología dominante, de aquellos otros que se sentirán fracasado por su desacuerdo y rebeldía, o bien los que, aun siguiendo el sistema, este los ha traicionado, dejando ver con ello sus propias contradicciones.

3.3. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Pues bien, la caracterización de estos personajes quedaría así conformada:

Eduardo =	a	b	c	d
Emilia =	-a	b	c	d
Ramón =	a	-b	c	d
Ernesto =	a	-b	-c	d
Javier =	a	-b	c	-d
Adela =	-a	-b	-c	-d

De acuerdo con el cuadro que acabamos de esbozar, tenemos que todos los personajes quedan perfectamente diferenciados del resto, al menos por uno de sus rasgos distintivos. Así, por ejemplo, Eduardo y Emilia se distinguen por el sexo, pero no dejan de ser dos personajes que apuestan por el sistema, independientemente de las razones que le lleven a hacerlo. Por su



parte, Javier y Adela son unos perdedores y, por tanto, se distinguen del resto de hermanos y, por supuesto, de sus padres. Ramón y Ernesto, a su vez, se diferencian en algo, en que el primero defiende el orden establecido y el segundo no. Etcétera.

3.4. LOS ACTORES

Los actores que pueden establecerse son varios, de entre los cuales vamos a destacar tres: uno sería el padre (o madre, entiéndase) triunfador; otro, el hijo varón triunfador; y el tercero, el hijo (o hija) perdedor, fracasado. Aún se podría señalar otro actor: el que supone para el destino de cualquier personaje ser un actor-mujer, como venimos comentando.

3.5. RETÓRICA DE LOS PERSONAJES

En lo que respecta a la retórica de los personajes, estos, como lexemas, constituyen una figura metonímica, esto es, un elemento dentro de un conjunto paradigmático más complejo. En nuestra obra, Eduardo es una figura que representa la ley, el orden establecido. No en vano, comenta que estudió Derecho y que ejerció como abogado en los años que estuvo activo. Emilia forma parte de ese sector de la sociedad que acata sin cuestionamientos la función pasiva que aquella le asigna. Su función social, a propósito, es tan importante como la de Eduardo para legitimar y materializar el sistema. En cuanto a Ramón, este representa la moralidad y forma parte de la Iglesia, más exactamente el poder eclesiástico establecido, un poder análogo al que Eduardo defiende y aún hoy reproduce, al menos en el seno familiar.

Ernesto, por su parte, es metonimia de los sectores que buscan el éxito sin escrúpulos. Desea ser un triunfador a cualquier precio y la vida le sonrío. En él se ven reflejados los hombres y mujeres de negocios en general. Con respecto a Javier, en cambio, sucede lo contrario. Representante de cuantos buscan la sabiduría, pronto se verá abocado al fracaso, porque esa clase de sabiduría, la que persiguen muchos



obsesivamente, parece querer negar la vida. Y, por último, Adela lleva aparejada consigo, de manera inevitable, la prostitución y cuanto a ella está ligado. Pero entiéndase una prostitución de lujo, cuando se encuentra en esa edad en que más se mira al pasado que al futuro, un pasado que, además, viene marcado por la infelicidad de haber sufrido una violación de pequeña y dos fracasos matrimoniales.

Gracias al valor connotativo del signo, los personajes, además de metonimias, son metáforas de otras realidades más primarias. En este sentido, Eduardo, Emilia, Ramón, Ernesto, Javier y Adela, son, respectivamente, símbolos, metáforas del Derecho, sobre todo de un Derecho muy restrictivo; de la servidumbre y la abnegación más absolutas; de una moralidad cristiana, en esta ocasión tal vez un tanto frágil; del éxito por el éxito; del conocimiento como destrucción, esto es, de la verdad que mina la posibilidad de ser felices; así como de la lucha por el honor y la dignidad personal que la sociedad niega de antemano.

3.6. CONDICIONES DE LA ENUNCIACIÓN DE LOS PERSONAJES

Por otra parte, en cuanto a los personajes como sujetos de un discurso, debemos decir que cada uno de ellos habla en función de las condiciones de la enunciación de cada momento. Así, Eduardo le habla a Emilia frecuentemente para protestar, porque sabe que esta no va a negarle su supremacía dentro de la pareja, por más que le contradiga con frases ingeniosas. Delante de los hijos, muestra, en cambio, una seguridad abrumadora. Pero tanto en un caso como en el otro, apenas deja entrever sus sentimientos, sino que se mantiene firme e inflexible y tal vez un poco autoritario. No obstante, al final de la obra muestra su lado más sensible y le expresa a su esposa el cariño que le tiene. Si esto es así, es precisamente por las condiciones de enunciación, como decimos, es decir, porque la marcha de sus hijos le hace estar especialmente vulnerable, al menos por unos instantes.



Emilia, por su parte, es consciente de que su matrimonio puede entrar en crisis en el momento en que no ejerza como esposa comprensiva y atenta, por lo que habla a su marido con ironía, pero sin sarcasmo. Esa ironía es una vía de escape necesaria, sin duda, aunque sin mayores consecuencias. En ella destaca el silencio, correlativo, por cierto, al papel pasivo que le ha tocado vivir como esposa y como madre. Testigo mudo desde la cocina, que parece ser el lugar que le pertenece, solo habla con determinación cuando pide a sus hijos que pongan fin al tormento de su padre, declarándole la verdad. Tras la marcha de estos, vuelve a la situación inicial que la posterga a un segundo plano.

Ramón habla en un tono amonestador con frecuente. Su discurso suele ser en un tono sereno y solo se ve alterado cuando, en el tercer cuadro, habla de madrugada con Adela sobre el percance que tal vez él protagonizara. Solo entonces. Por lo demás, mantiene un lenguaje culto, como el resto de personajes.

Ernesto adopta el tono de quien se sabe triunfador en la vida. Desde un punto de vista paradigmático, podemos afirmar que otros rasgos, otros signos escenográficos lo reafirman: desde un físico propio de una persona sana y en forma, hasta su manera de vestir cuidada, su peinado trabajado, el perfume que usa, los ademanes firmes, seguros y bien trazados, etc. Es decir, todo en él acompaña, como la misma autora explica desde un principio. Por supuesto, ni que decir tiene que algo similar ocurre con el resto de personajes: Eduardo se moverá con torpeza ante su esposa y firmemente delante de sus hijos; Emilia hará notar cuando cobre protagonismo, pero a menudo deambulará casi imperceptiblemente, apareciendo siempre vestida elegantemente, eso sí, porque la ocasión lo requiere, a diferencia de su marido, que no convierte su vestimenta en un signo que connote cierta alegría o atención por la presencia de sus hijos o, simplemente, porque es su cumpleaños.

En cuanto a Javier, este habla siempre a la defensiva, a veces sobrio, a veces ebrio, pero siempre con la tristeza e inseguridad del escéptico y del



fracasado. Su mirada, a diferencia de la de Ernesto, tenderá a dirigirse al suelo. Con hombros caídos, vencidos por el desaliento, y la lengua bañada en alcohol, podremos dejar incluso de entender sus palabras en algún momento. La autora, por su parte, explica cómo es su forma de vestir, desaliñada, como síntoma, como indicio de su forma de ser, la de un hombre que ha descuidado las formas de la vida, para centrarse única y exclusivamente en su sustancia. Y esto -insistimos- le ha llevado a desear su autodestrucción.

Más decidida es, sin embargo, Adela. Habla con una aparente seguridad, que viene determinada por el contexto en que se encuentra, un medio hostil, cuya amenaza siente constantemente. También ella se ve abocada a adoptar una postura de defensa a menudo, pero nunca deja de mostrarse elegante y decidida, como muestra asimismo su forma de vestir, su manera de expresarse, etc., aunque sin tanto triunfalismo, ni sofisticación como Ernesto.

4. El tiempo

4.1. ESTRUCTURACIÓN DEL TIEMPO

Con respecto al tiempo de la obra dramática, este está estructurado siguiendo el orden temporal de los hechos, aunque se producen unos saltos en el tiempo entre las cinco secuencias. En total, la fábula se desarrolla desde el sábado a las 9:30 horas, hasta el domingo a eso de las 18, hora en que parten definitivamente los hijos y los padres quedan en soledad de nuevo, lo que remite al comienzo de la obra y le da un carácter cíclico al tiempo. Esta circularidad lleva aparejada la idea de que la vida se repite, de que el tiempo parece retroceder una y otra vez, por más que cambien los protagonistas.

A esto tenemos que añadirle, no obstante, la entrada y salida de Adela al comienzo y al final de la obra, irrupciones que hacen que la obra se sitúa en el presente del espectador y que retroceda en el tiempo doce años,



aprovechando la técnica cinematográfica del *feed-back*, como ya anotamos más arriba.

Por otra parte, existen algunas escenas que se suceden, aunque no ante los ojos del público. Por ejemplo, en la cocina, a la que se accede por la segunda puerta del lateral derecho del espectador, tienen lugar distintas escenas -preparación de la tarta de cumpleaños al final de secundo cuadro, preparación de los martinis al finalizar el cuarto...-, así como en el campo, donde salen a hacer deporte, en plan competitivo, por cierto, los hijos varones y su padre; además de en el invernadero, en el que Ramón y Ernesto relatan una historia falsa que trata de servir de explicación sobre lo que ocurrió aquella tarde fatídica, mientras en escena se desarrolla una conversación entre Javier y Adela, en la que esta le expresa su apoyo.

4.2. LA RELACIÓN PRESENTE / PASADO

Otro hecho destacable con relación al tiempo, es la relación presente / pasado, en tanto que todos los actores-hijos arrastran un pasado que desean olvidar. Así, Ramón quiere olvidar el incidente de la violación; Ernesto, que traicionó a su hermano Javier; este último, que no supo cumplir como marido; y Adela, la violación de que fue víctima y sus dos fracasos matrimoniales. No obstante, debemos observar que en el caso de Ramón y Ernesto, ante la imposibilidad de saber con exactitud lo que ocurrió, son solo presuntos ejecutores de aquello que parece atormentarles de alguna manera.

4.3. EL TIEMPO DE LA HISTORIA, EL TIEMPO DEL DISCURSO Y EL TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

En cuanto a la división tripartita que establecimos del tiempo del drama en otro lugar, tenemos que el tiempo de la historia abarca un período de más de veinte años, incluso de hasta cuarenta años, si tenemos en cuenta que los personajes, rememorando su pasado, se remontan a su infancia. El tiempo del discurso y el tiempo de la representación abarcan unas dos horas



en total, aunque la acción que se cuenta transcurre en un par de días, como sabemos.

4.4. MEDIOS TÉCNICOS QUE INDICAN TIEMPO EN LA OBRA

Pero ¿cómo se indica el tiempo en la obra? Por supuesto, a través de la palabra, sobre todo de los deícticos o, simplemente, por referencias concretas. «La última vez que se batieron, espada contra maza, fue en el 82» -dice Ernesto en el primer cuadro, por ejemplo, a propósito de Adela y Ramón, al enterarse de que este no sabe que aquella va a ir a la casa también ese fin de semana. Y podríamos poner más ejemplos, sobre todo cuando se refieren a la infancia, para cuyo recuerdo emplean pronombres y proadverbios constantemente.

5. El espacio

5.1. IMPORTANCIA DEL ESPACIO ESCÉNICO

El último de los cuatro elementos fundamentales del hecho teatral es el espacio, cuya importancia es determinante para la suerte de la obra dramática. Entre otras consideraciones que merece, el espacio no es sino un segmento de otro mayor, en nuestro caso de la casa de los padres de la familia Andréu, pero también del terreno colindante a la misma, el cual es recordado y nombrado a menudo por sus habitantes.

5.2. LOS ESPACIOS DRAMÁTICO, LÚDICO, ESCÉNICO Y ESCENOGRÁFICO

Como sabemos, son cuatro los tipos de espacio: el dramático, el lúdico, el escénico y el escenográfico; y dijimos que los dos primeros son imaginarios, mientras que los dos restantes son reales. Asimismo, y según M^a. del C. Bobes Naves (1997), definimos los ámbitos escénicos, los cuales los redujimos a dos fundamentales: los envolventes y los de enfrentamiento. Pues bien, trataremos de determinarlos en el drama de que analizamos.

En cuanto al primero, el espacio dramático, originado por la obra, comprende una vasta extensión, la casa y sus alrededores, que incluye un



invernadero, una pista de tenis y un inmenso bosque. A todo ello hacen alusión en sus diálogos los personajes y en ellos se desarrolla parte de la acción, como venimos viendo.

Con respecto al espacio lúdico, creado por los actores, se crea en la obra un entramado de distancias en función de cada uno de los personajes. Por ejemplo, Eduardo mantendrá mayor distancia hacia sus hijos que hacia su mujer y aún mayor distancia hacia Adela, la cual rebasa esa lejanía cuando desea mostrarse tierna con él, aun a riesgo de invadir excesivamente su espacio íntimo. Además, permanecerá un tiempo considerable sentado en su sillón, a modo de trono, símbolo de su poder y su influencia sobre el resto de la familia.

Dentro también del espacio lúdico, podemos destacar el caso de Ramón y Javier, quienes discuten con frecuencia, sobre todo acerca de la naturaleza de lo divino y lo científico, y que, a consecuencia de ello, en raras ocasiones se acercan el uno al otro; no sucede así con respecto al mismo Ramón y a Ernesto, el cual incluso molesta al obispo, Ramón, y lo zarandea, mientras lo tienta a echar un combate de boxeo, en el segundo cuadro.

Quizá en este punto sea Emilia quien se mueva con mayor soltura, acercándose a su marido y a sus hijos con total naturalidad. Adela trata de mostrar naturalidad a la hora de acercarse sobre todo a su padre, al que trata de no dar la espalda, por muy resentida que se pueda sentir. Tan solo en el segundo cuadro, cuando Eduardo, tras la siesta, entabla un diálogo con sus hijos que a ella le desagrada, por su alto contenido machista, les da la espalda y se dispone a marcharse, pero el padre se lo toma como un reto y el giro que trataba de evitar un enfado le sirve precisamente para sacar a relucir el asunto que todos querían evitar de la violación y, consecuentemente, acaban discutiendo.

Los personajes crean igualmente el espacio lúdico por medio de sus gestos, de los tonos, los elementos deícticos, etc., como apreciamos en el momento en que vemos a Emilia gritar desde la cocina, o cuando Ramón le



prepara a Eduardo su sillón preferido, o cuando se refieren al invernadero, etc.

En relación con el espacio escénico, *La cinta dorada* es una obra planteada para un teatro a la italiana, en el que el público sea testigo directo de los acontecimientos y juez de los hechos. Adela, no obstante, enmarca la fábula al comienzo de la obra, a través de sus palabras y sus recuerdos, en un espacio acotado de la escena por tres laterales levantados conforme a las leyes de la perspectiva oblicua, puesta de moda a principios de siglo XX. Porque una cosa está clara, que esta obra está planteada siguiendo los preceptos de la comedia convencional, aunque se distancie de ella en muchos aspectos, aunque no en el escénico.

El espacio escenográfico, por su parte, es de tipo mimético, es decir, trata de reproducir figurativamente un salón de casa de campo, por medio de formantes estáticos, como son una decoración y un mobiliario rústicos. En escena vemos «una gran chimenea de campana adosada a uno de los muros, de piedra vista», «algunos trofeos cinegéticos», otros «trofeos deportivos: copas, medallas, banderines»... Un gran ventanal cubierto de hojas verdes deja entrever la mañana; un grillo anuncia la noche; el destello del fuego de la chimenea crea el clima acogedor de la casa....

5.3. LOS ESPACIOS LATENTES, LOS ESPACIOS PATENTES Y EL ÁMBITO ESCÉNICO

Pero aún nos queda por reseñar los espacios latentes y patentes, así como el ámbito escénico. En cuanto a este último, decir que la obra exige un ámbito en forma de T, según denominación de G. A. Breyer, es decir, una disposición tal que haga que la sala esté frente al escenario, para que el espectador mire a través de una de las paredes del escenario y se sumerja en el interior privado de un hogar, al modo como los teóricos de siglos anteriores expusieron su teoría de la cuarta pared.

Por fin, el espacio patente de *La cinta dorada* es, ni más ni menos, que el salón de la casa de campo de los Andréu de la que venimos hablando,



mientras que espacios latentes serían, siguiendo las indicaciones de la autora, las restantes habitaciones de la casa, a las que se accede a través de la primera puerta del lateral derecho del espectador; la cocina, que se comunica con el salón por medio de la segunda puerta de la derecha; el vestíbulo, al que se accede por la puerta situada en el lateral izquierdo; y el exterior de la casa, en el que se encuentra el invernadero, la pista de tenis y el campo, al que se va por la puerta del foro, en cuyo lateral está la ventana. Todos estos espacios son nombrados por los personajes a lo largo de los diferentes cuadros y sirven de marco para distintas acciones: aparte de las ya comentadas, tanto en el invernadero como en la cocina, las dependencias del lateral derecho, primer término, sirven para que Ramón, Ernesto y Javier se duchen y se arreglen en el segundo cuadro, así como de lugar de descanso para todos por la noche, y para Eduardo durante la hora de la siesta.

5.4. LOS ESPACIOS NARRADOS

Para finalizar, existen también espacios narrados, los que los hijos nombran en varias ocasiones, sus lugares de origen, el Vaticano en el caso de Ramón o Cambridge en el de Javier, por ejemplo. En ellos sitúan su relato y hacia ellos vuelven sus miradas para relatarnos bien un pasado tormentoso, bien para referir el futuro que les espera.

6. Conclusiones

La cinta dorada es una obra que se presta a multitud de lecturas, según acabamos de comprobar. En el interior de sus cinco cuadros, encierra una variedad de perspectivas bastante compleja, una red de intereses, de interpretaciones, de sueños, de verdades y de mentiras... que sobrecogen, que desbordan al espectador, el cual, quiera o no, siempre acabará sintiéndose identificado con alguna de las propuestas que se le ofrecen.

Sin embargo, M^a. Manuela Reina se limita a constatar las contradicciones de un sistema obsoleto, nunca a ofrecer soluciones. Y todo ello, contemplado desde la perspectiva del tiempo, desde la nostalgia de



saber que, a pesar de los desencuentros y los sinsabores, de los deseos de rebeldía o de la asunción de un papel sumiso dentro del complejo entramado social..., se produce a sabiendas de que el tiempo pasa, pasa y no vuelve, pero, aun así, aun cuando el tiempo no vuelva, la vida se repite, nueva paradoja que plantea la autora y que nos sobrecoge y nos desalienta.

En definitiva, estamos ante una obra fundamental de nuestro teatro contemporáneo, por su poder sugeridor, su perfección formal y su amplitud temática. Solo nos resta desear que nuestro trabajo sirva para futuras investigaciones que profundicen en las constantes de la obra y que desvelen, aún con mayor amplitud, la grandeza de su planteamiento y de sus diálogos.

BIBLIOGRAFÍA

- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997.
- CABAL, Fermín, «J. L. Alonso de Santos», En Fermín Cabal y J. L. Alonso de Santos, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- _____, *La situación del teatro en España*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1994.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino)», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, Madrid, Visor, 2005, 43-66.
- HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936. Historia de la literatura española actual*, 3, Madrid, Alhambra, 1989.
- _____, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- REINA, M^a. Manuela, *La cinta dorada*, Madrid, SGAE, 1990.
- ROMERA CASTILLO, José, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, UNED, 2011.
- _____, *Teatro español: Siglos XVIII-XXI*, Madrid, UNED, 2013.



ÜBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

