

FIRMADO LEJÁRRAGA, DE VANESSA MONTFORT: LA «AUTORIZACIÓN» DE UNA ESCRITORA FANTASMA

Alejandra Acosta Mota e Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo pretendemos abordar la recuperación de la figura autorial de una de las principales dramaturgas de la Edad de Plata a partir de una obra teatral de Vanessa Montfort titulada *Firmado Lejárraga*. Para ello, recordaremos en primer lugar aquellos aspectos que rodearon la ocultación de la autoría de María Lejárraga bajo la marca comercial Martínez Sierra y cómo se reflejan en la obra. En segundo lugar, nos detendremos en los elementos concretos de la dramaturgia que propone Vanessa Montfort, destacando su planteamiento metaficcional y atendiendo también a otras obras de la autora, con especial atención a la novela *Una mujer sin nombre*. Intentaremos, así, ver cómo desde la ficción se realiza un eficaz y necesario proceso de «autorización» que completa nuestra historia cultural añadiendo la fundamental aportación de la escritura femenina.

PALABRAS CLAVE: María Lejárraga, Vanessa Montfort, autoría, metaficción, Edad de Plata.

FIRMADO LEJÁRRAGA, BY VANESSA MONTFORT:
RESTORING THE AUTHORITY OF A GHOST WRITER

ABSTRACT

In this article we intend to address the recovery of the authorial figure of one of the most important playwrights of the Spanish Silver Age, through the play by Vanessa Montfort entitled *Firmado Lejárraga*. To do this, we will first review the main aspects of the concealment of María Lejárraga's authorship under the Martínez Sierra trademark and how they are reflected in the play. Secondly, we will focus on the specific elements of the dramaturgy proposed by Vanessa Montfort, highlighting her metafictional approach and also paying attention to other works by the author, especially the novel *Una mujer sin nombre*. Thus, we will try to see how fiction can serve as an effective and necessary process of «authorization», which completes our cultural history by adding the fundamental contribution of female writing.

KEYWORDS: María Lejárraga, Vanessa Montfort, Authorship, Metafiction, Spanish Silver Age.



1. LA AUTORA ENTRA EN ESCENA

En *Firmado Lejárraga*, Vanessa Montfort dramatiza el fascinante caso de ocultación de la identidad de la dramaturga española más exitosa de principios del siglo xx. La vida de María Lejárraga y el desarrollo de su carrera como figura pública y, a la vez, oculta entraña suficientes acontecimientos e intrigas como para sustentar un trepidante «drama autorial» contemporáneo. El caso, tan paradigmático como complejo, se nos presenta, como bien demuestra el título, desde la problemática de la firma literaria, un concepto inherentemente ligado a los de identidad y de autoría (García Hubbard 2019: 268), en el que se implican no solamente los aspectos de la escritura relacionados con su publicidad y recepción, sino también los referentes a la propiedad intelectual, en su doble naturaleza moral y económica. La restauración de la firma de la mujer escritora devuelve, además, la unidad al cuerpo textual de su producción para restituir, de alguna manera, la autonomía de la «autora», sacándola de su posición de sujeto marginal (Pérez Fontdevila 2019: 38).

Para reconstruir la figura autorial de Lejárraga, Montfort reunirá los fragmentos desperdigados, «como un rastro de migas de pan» (2019a: 127), de un sujeto de escritura que cobrará vida a través de las palabras recogidas en obras literarias, memorias, cartas y documentos, que se articulan en el texto teatral para contar la historia de una de las mujeres más involucradas en los nuevos paradigmas literarios y políticos de su tiempo, más prolífica, más profesionalizada y, paradójicamente, más invisible como dramaturga. En este sentido, el teatro de Montfort vuelve la mirada hacia dentro para preguntarse qué ha ofrecido, como espacio de creación intelectual, a las escritoras, si bien, como ella misma señala, ha intentado no limitar su perspectiva únicamente al género y abarcar «las circunstancias, ya no solo de las mujeres, sino de los autores de la época» (2019a: 29).

El caso se escenifica entre un pasado y un presente unidos por el hilo conductor de la voz autorial, personificada en una escritora fantasma que encarna los fragmentos de la identidad oculta. Tres investigadores y un archivero que seguirán el rastro literario y documental de la «autora» irán descubriendo que las obras que por décadas se habían atribuido a Gregorio Martínez Sierra, su marido, en realidad, las había escrito ella.

Firmado Lejárraga plantea tres cuestiones fundamentales sobre la autoría de la escritora, aunque estas no funcionan como compartimentos estancos y están estrechamente vinculadas. En primer lugar, se presentan ante el público las pruebas que demuestran su legitimidad artística, arrojando luz sobre el desarrollo de su trabajo intelectual y sobre su contribución en la producción literaria sancionada con la firma «Gregorio Martínez Sierra». Abierta la puerta hacia el pasado, los perplejos investigadores descubrirán, además de la verdadera identidad artística de Lejárraga, los entresijos de un verdadero «fraude literario» (Montfort 2019a: 21), que logró dilatarse por décadas y manipular de manera determinante la historia del teatro contemporáneo español. Finalmente, Montfort abordará las contradicciones que, ante los hechos representados, entrañó la actitud de la propia escritora, puesto que este masivo engaño no habría sido posible sin su consentimiento. Todo ello desde la mirada de una par, también dramaturga, pues, tal como apunta Montfort, su



intención ha sido retratar la figura de Lejárraga de «autora a autora» y presentar una reconstrucción ficcional de su figura que venga a sumarse a las ya llevadas a cabo por la crítica y la investigación académica (2019a: 26).

«Abrir el despacho de un escritor es como abrir su tumba» (Montfort 2019a: 44) y la vuelta al pasado que realizarán los investigadores y el público irá configurando, a través de la ficción, un nuevo «retrato» de la autora que se coloca, de manera contigua, junto a los demás que nos han quedado de ella, como el pintado y el escrito en su diario, que estarán siempre presentes en la escena (Montfort 2019a: 52). La figura que irá pintando Montfort es la de una escritora talentosa, de una impresionante solvencia literaria que se hace patente, entre otras oportunidades, en la correspondencia que intercambia con Juan Ramón Jiménez, el gran escritor de su generación (Montfort 2019a: 64), y en su colaboración con Manuel de Falla, en la creación de *El amor brujo*, y con Joaquín Turina, en la de la ópera *Margot* (Montfort 2019a: 104). Los rastros del arduo trabajo que realizaba se encuentran también en sus manos, afectadas por los calambres que le producía el ejercicio prolongado de la escritura (Montfort 2019a: 70). Estas y otras pruebas están dirigidas a legitimar a Lejárraga como creadora intelectual que poseía amplios conocimientos literarios y artísticos y que realizaba el trabajo necesario para sustentar ese ejercicio profesional. En un momento de significativa transición para las mujeres en cuanto a su participación en la vida pública y en el tejido productivo, Lejárraga había empezado su trayectoria profesional en la enseñanza y su aventura literaria casi a la par que su romance con Gregorio Martínez Sierra, con quien se casa en 1900 y al que permanece unida conyugalmente hasta 1922, pero con el que continuará manteniendo una relación profesional hasta que él muere en 1947. Durante todo este tiempo y después de quedarse viuda, se mantendrá activa como escritora (Lozano Marín 2017: 4).

Más allá de las pruebas que se encuentran en la propia escritora como origen artístico y textual de un corpus amplísimo de obras literarias, otros rastros documentales también han quedado de su participación en la empresa teatral «Martínez Sierra». Entre estos se encuentran, por ejemplo, la expresa mención en el programa neoyorquino de *Canción de cuna* de que tanto ella como Gregorio habían escrito esa pieza (Montfort 2019a: 79) o la declaración de 1930 en la que él mismo afirmaba que había compuesto todas sus obras en colaboración con su mujer (Montfort 2019a: 137). Incluso en aquel momento ya existía la admisión de, al menos, una coautoría para Lejárraga. Pero estas señales de una posible colaboración no necesariamente respondían a motivos artísticos. Como bien apunta Fernández, el corpus de la obra literaria de nuestra escritora presentaba una «posición del sujeto autorial» inestable nominalmente, en el que la renuncia a la propiedad favorecía la solidez y consistencia de la «firma comercial» que llevaba el nombre del marido, de manera similar a lo que ocurría con la de los hermanos Álvarez Quintero y otras fórmulas de firma adaptadas al trabajo que se realizaba y a la manera en que se difundía (2017: 6).

La misma Lejárraga insistió, sin embargo, en la legitimidad artística de este sujeto relacional en su autobiografía *Gregorio y yo* (1953), donde ofrecía al público su testimonio sobre la colaboración teatral que se escondía detrás del nombre masculino.



«Ella cuenta en sus memorias», como recuerda uno de los personajes de Montfort, «cómo se le ocurre a él *Canción de cuna*» (2019a: 80), su más famosa pieza teatral. El esposo «ambicioso y emprendedor» es en estas memorias el acicate para un activo ejercicio de la escritura o la razón por la que ella decide «parir [obras] [...] sin tregua ni reposo» (Martínez Sierra 2000: 126). La representación de la escritura con la metáfora de la maternidad es profusa en la autobiografía y sirve a Lejárraga para naturalizar la colaboración entre marido y mujer, acercándola más hacia su aspecto intelectual, sin negar del todo el comercial o profesional; de hecho, en su obra literaria, la maternidad llegará a ser un símbolo de la creación como ideal colectivo (Kirkpatrick 2003: 157-160). El conflicto autorial surge únicamente en el plano de los aspectos básicos de la supervivencia, cuando afirma que «ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora» (Martínez Sierra 2000: 76).

Entre los elogios al difunto esposo y la necesidad de salvarse del completo olvido y de la injusticia, las memorias de Lejárraga parecen contribuir, con un tono plagado de romanticismo, a su ya dilatada «autoanulación» pública (Rodrigo en Blanco 2014: 18). Pero la investigación ha ido más allá de estas primeras explicaciones sobre el ocultamiento de la identidad para proponer otras que desmarquen a Lejárraga del papel de víctima. Blanco, por ejemplo, argumenta que «el que eligiera protegerse por medio del pseudónimo no tiene por qué ser un indicio de debilidad, sino más bien puede interpretarse como una estrategia vivencial que le permitió a María intervenir en el mundo de las letras» (2014: 18). En esta misma línea, Montfort rechaza la presentación de la escritora como mártir y entiende el seudónimo como «una invención más de la prodigiosa imaginación de María Lejárraga» y como una «marca» en la que lo han invertido todo ella y su marido» (Montfort 2019a: 28).

La firma «Gregorio Martínez Sierra» tuvo un perfil muy destacado, que le otorgaba un importante poder simbólico al que difícilmente accedía en aquella época el nombre de una mujer (Blanco 2014: 21), y esto podría explicar la desigual participación de ambos en el desarrollo y consolidación de la empresa. Si bien es posible que María y Gregorio tuviesen al inicio cierto grado de colaboración artística, con el paso del tiempo, la participación de él se fue reduciendo hasta circunscribirse a la negociación de los contratos teatrales y a la firma de los textos, mientras que ella se encargaba de escribirlos; en total, casi doscientas obras aparecerían con el nombre de él en el registro de la Sociedad General de Autores (Salinas Díaz en Lozano Marín 2017: 5). ¿Sería para Gregorio este acuerdo simplemente una forma inédita de hacer negocios? Recordemos que Lejárraga era una más, aunque desde las sombras, en un conjunto de escritores profesionalizados que trabajaba con su marido, el primer director literario de una editorial española. Como empresario de las letras, Gregorio propuso nuevos modelos de relación con los autores, como contratos en exclusiva y fórmulas de remuneración que incluían a veces retribuciones mensuales, «unas condiciones de trabajo y de contratación que diferían enormemente de las que hasta entonces eran habituales» (Martínez Martín 2009: 195-196). Sus negocios, sin embargo, resultaron para muchos poco menos que leoninos. José Moreno Villa, Pío Baroja y Antonio Machado emitieron quejas sobre la manera en la que la



editorial Renacimiento, que tenía fama de «vender a toda costa», trataba a los autores (Martínez Martín 2009: 197) y este fue el motivo del deterioro de la estrecha relación que durante años mantuvieron Gregorio y Juan Ramón Jiménez (Martínez Martín 2009: 213-214).

Un atisbo de la fiera comercial de Gregorio aparece representado en la obra de Montfort a través de su declinante relación con Manuel de Falla, con quien se disputa los derechos de musicalizar el *Don Juan* y a quien intenta arrebatar la autoría que le corresponde por su colaboración en la pieza debido a unos retrasos (2019: 123-124). El trato profesional con Lejárraga se muestra también tiránico cuando se revelan los insistentes reclamos que hacía él, por carta, de la entrega de todo tipo de escritos, no solo teatrales, aun y cuando ella no se encontraba en condiciones de salud para cumplir con ello (Montfort 2019a: 157-159). Como en muchos otros aspectos, la obra de Montfort viene a reivindicar el papel de Lejárraga como escritora en un momento de significativa transición en España, incluido el campo de la profesionalización de la escritura. Para Martínez Martín, la fundación de la revista *Helios* y las relaciones de esta publicación con la editorial Renacimiento y con la Residencia de Estudiantes conforman la «triple experiencia» que consolidó el «concepto de la profesión de escritor y la esencia de su actividad intelectual» a principios del xx (2009: 212). Sin embargo, el papel de Lejárraga, más allá del de dramaturga, como cofundadora de la revista, en pie de igualdad con sus pares intelectuales, activa colaboradora de la editorial Renacimiento y escritora intensamente involucrada en las actividades llevadas a cabo por el Modernismo (Kirkpatrick 2003: 132-135), todavía no parece estar justamente asentado en la historia de la profesionalización de la escritura.

La renuncia que, en un principio, hizo Lejárraga a sus derechos de autora fue determinante no solo para la inicial fragmentación de su figura, sino también para el entorpecimiento de su posterior restauración. Al adoptar como seudónimo un nombre verdadero y no uno falso, como habían hecho tantas otras escritoras ocultas, Lejárraga dependía irremediamente de su marido para poder publicar. Más aún, la desaparición física y legal de Gregorio en 1947 obligó a la escritora y a aquellos que intentaron editar sus obras a negociar con las nuevas titulares de los derechos de autor sobre los textos que había escrito hasta el momento, puesto que él los había legado a Catalina Bárcena, la mujer por quien la había abandonado, y esta, a su vez, a su hija. De nada servían los rastros documentales de que Lejárraga había escrito una obra si quien figuraba como titular de su propiedad ante la Sociedad de Autores era Gregorio, quien fue presidente de dicha organización y conocía, por supuesto, sus dispositivos legales (O'Connor 2001: 23-24). Montfort invita a los espectadores a reconsiderar los derechos de la escritora desde la perspectiva actual sobre la autoría, especialmente los morales o aquellos más unidos a la personalidad artística y que, por eso mismo, persisten más allá de la muerte. De acuerdo a estas prerrogativas, un escritor o escritora siempre tendrá derecho a que se le reconozca la autoría de lo que ha escrito (derecho de paternidad) y a que su legado se conserve de manera íntegra (art. 14). Tal relación moral con lo que se ha escrito nace solo en virtud de la misma creación o del trabajo intelectual. De ahí que Montfort afirme en su prólogo que:



[las]cartas, libros, documentos y estudios no me dejan otra visión que la que me da mi oficio: autor es quien escribe. Y nadie más. Quiero decir que conozco en qué consiste el trabajo. Más allá de mi visión, la ley de la propiedad intelectual no permite el registro de una idea ni de un formato. Por eso autor intelectual es quien se sienta y escribe, y créanme que María Lejárraga no lo hacía al dictado (Montfort 2019a: 27).

En efecto, los límites del bien que protege la propiedad intelectual, es decir, la obra literaria o artística, vienen dados por su «forma», no por las ideas o inspiraciones que la sustentan. Aunque el marido se las proporcionara a la escritora o realizara determinados encargos, esto no significa que se le pueda considerar autor de los textos escritos por ella. No siempre una escritora a destajo trabaja en lo que quisiera, por eso, en su autobiografía, Lejárraga afirma haber concebido y parido más obras de las debidas por deseo expreso de su marido (Martínez Sierra 2000: 126), pero fue ella quien llevó a cabo el trabajo escritural. Para Montfort, las labores del marido se correspondían más bien con las de un productor, editor o director de teatro (2019a: 27), si bien aclara que, en su obra, ha intentado «no juzgar y, por supuesto, no infravalorar [a Gregorio] como gran precursor del teatro del Modernismo, que lo fue, sino dar mérito y luz a quien escribió en realidad» (2019: 20).

En cuanto a las razones por las cuales Lejárraga accedió durante tantos años a ocultar su identidad literaria, tanto ella misma como la crítica han ofrecido varias explicaciones. En su autobiografía, la escritora relata cómo la mala recepción de su primera obra, un libro de cuentos, había causado en ella el rechazo a la visibilidad como literata, hasta el punto de prometer: «¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!» (Martínez Sierra 2000: 75). En este sentido, el teatro suponía una vulnerabilidad aún mayor, puesto que, mientras que la novelista y la poetisa podían mantenerse dentro del espacio privado del hogar, una comediógrafa estaba destinada a incursionar en un medio excesivamente visible (Blanco 2014: 19). Su inicio profesional en la docencia había tenido también una influencia decisiva en su decisión de no exponerse en el espacio público, dado que suponía un comportamiento ejemplar incompatible con la escritura: «desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata”» (Martínez Sierra 2000: 76). La relación amorosa con Gregorio tiñe también este aspecto de su devenir vital, al inspirarle un «orgullo de humildad», de mujer «casada joven y feliz» (Martínez Sierra 2000: 76). Pero cabría preguntarse si, como sucede con Caterina Albert/Víctor Catalá, las explicaciones del enmascaramiento basadas en la apología de cierta clase de feminidad no serían más que una *captatio benevolentiae* diseñada para facilitarle la proyección pública (Bartrina 2019: 151-152). Es también posible que, al restar importancia a su papel en la historia de la literatura y la política, tanto en *Gregorio y yo* como en *Una mujer por los caminos de España*, procurara evitar que se le tildara de «arrogante», «cualidad especialmente negativa al ser aplicada a una mujer» (González-Allende 2017: 49).

La obra de Montfort, aunque no descarta los motivos amorosos de Lejárraga para permanecer en las sombras y disimular en su autobiografía las verdaderas



dimensiones de su identidad artística, invita a considerar, de nuevo, el contexto del oficio literario como caldo de cultivo para la ocultación. Mientras que a María «le disgustaba que se hable de ella» (Montfort 2019a: 125), Gregorio anhelaba «éxitos, fama, formidables derechos de autor» (Montfort 2019a: 65). En vida ambos parecen haber llevado sus pasiones hasta las últimas consecuencias: ella la de escribir y él la de destacar en el campo cultural del momento. Después de la muerte de Gregorio, continuar jugando, aunque a medias, a la ocultación del fraude literario tiene para Montfort también una explicación profesional, puesto que ella elige «respetar los deseos» de Gregorio para sortear los conflictos con sus herederas (2019a: 154) y no atacar su figura autorial directamente o mancillar excesivamente la propia imagen, dado que «tener un negro literario es la acusación más grave que puede afectar a un escritor [...] junto al plagio» (2019a: 44) y, en este crimen de la escritura, parece tan culpable el que se beneficia como la que lo consiente. «Si María le hubiese denunciado, sólo habría conseguido destruirlos a los dos. Y destruir su obra» (Montfort 2019a: 138).

No rehúye Montfort de otra de las grandes paradojas que rodean la figura pública de Lejárraga. A pesar de que evitó exponerse como escritora, ejerció un activismo político bastante visible. Fue muy activa en el asociacionismo femenino, participando en el Lyceum Club y trabajando para la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer. Llegó incluso a ser elegida diputada de las Cortes por la provincia de Granada en 1933. Pero, en el momento que este activismo se expresaba a través de la escritura, su identidad se disolvía de nuevo en la firma de su marido. Gregorio firmó *Cartas a las mujeres de España* (1916); *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) y *La mujer moderna* (1920); incluso leyó la conferencia *De feminismo*, en 1917 (Plaza Agudo 2016: 44). El hecho de que la escritora consintiera, por años, la relación extramarital de su esposo con la actriz Catalina Bárcena y de que permitiera que un hombre firmara sus textos políticos podría ganarle, para algunos, el calificativo de «feminista un tanto lamentable», pero, tal como sucedió con sus obras teatrales, es bastante probable que utilizara el nombre del marido para que se «difundiese mejor el mensaje» (Montfort 2019a: 87). Por esta razón, la escritora fantasma afirmará que «el feminismo quiere, sencillamente, que las mujeres alcancen la plenitud de sus vidas» (Montfort 2019a: 139).

A lo largo de su obra, Montfort nos mostrará una protagonista que a menudo disuelve sus deseos personales en las aspiraciones colectivas y en los ideales sociales. En esto coincide con la visión que tiene Kirkpatrick de la escritora como literata que encarnó los ideales de progreso colectivo del Modernismo. Según esta investigadora, los escritos y las elecciones políticas de Lejárraga demuestran que, para ella:

la creación cultural era producto del esfuerzo colectivo más que individual [...] su representación del arte del futuro [en *El poema del trabajo*] como inspirado por la «canción» de todos aquellos que están activamente dedicados a la construcción del presente [...] corresponde a una perspectiva que incorporó a su obra a lo largo de su vida [...] existe una notable coherencia entre su concepción de la creación artística como maternidad colectiva y su compromiso político con el bien de la comunidad en general (Kirkpatrick 2003: 155-162).





La lenta recuperación de la figura autorial de Lejárraga se enmarca, además de en las condiciones de marginalidad de la mujer como creadora intelectual y de las especiales circunstancias vitales y profesionales de la escritora, en el abandono en el que quedaron los exiliados españoles, condenados al olvido durante el franquismo (Molina González 2006: 213-214). Cuando la escritora intenta volver a la escena cultural con su autobiografía, la adversidad política no tarda en imponerle silencio a lo que podría ser una voz «peligrosa». Esto no pasa desapercibido al personaje de Montfort que representa a Juan Ramón Jiménez, cuando, ante la publicación de *Gregorio y yo*, señala que María, además de salir a la palestra como autora, lo hace con una especial connotación: «ya no podré decirte que eres una española inofensiva», le dice a la escritora, quien es perfectamente consciente de que a partir de ese momento pasará a formar parte de «las listas del régimen» (Montfort 2019a: 150).

En definitiva, *Firmado Lejárraga* explora la restauración del estatus autorial de la dramaturga más prolífica de la primera mitad del xx en dos aspectos fundamentales: el de la propiedad intelectual y el del reconocimiento público. Nos muestra a la escritora como sujeto de derechos en virtud del ejercicio de su profesión, a la vez que transporta a los espectadores a un pasado oculto en el que claramente se revela la importancia de esta mujer en un momento clave de la historia cultural de España. Más allá de lo que por derecho le corresponde, de acuerdo al orden social, se encuentra también la reivindicación de la justa recompensa simbólica por su aportación a la literatura de España. El «vivamos aunque el mundo nos tenga por muertos» que lanza el fantasma de Lejárraga hacia el final de la obra apunta precisamente a la reclamación de la fama póstuma o a la entrada de la mujer escritora en el gran panteón que constituye el canon literario, aquel en que ya descansan sus compañeros de oficio. En ese monólogo final será Montfort quien ponga sus palabras en boca del personaje, para esgrimir la definitiva defensa de su identidad artística, sancionando el discurso proclamado con la firma, ahora legitimada, de «María Lejárraga» y restaurar, así, simbólicamente, su autoría (2019a: 162).

2. UNA «FANTASÍA METATEATRAL» BICÉFALA

Firmado Lejárraga, estrenada en 2018 bajo la dirección de Miguel Ángel Lamata, se enmarca en el proyecto «En letra grande», del Centro Dramático Nacional, «dedicado a esas figuras que en el pasado enriquecieron e innovaron la escena española tanto desde la escritura como desde la práctica, y que no han sido reconocidas en la historia de nuestro teatro a pesar de su indudable contribución»¹ y que se suma a otras muchas iniciativas en las que se pretende dinamizar y visibilizar la

¹ Para más información sobre el proyecto, puede consultarse este enlace: https://www.google.com/search?q=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&xsrf=ALeKk002gGdmUoDI0dc6Hg6lQC5I70etfg%3A1619857394101&ei=8g-NYIDIBZHhULmLpvgP&coq=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAM6CaghEBYQHRAeOgU-IIRCgAToHCCEQChCgAToECCEQFVCVaViYjQFgoJkBaAFwAHgAgAGSAYgB6haSAQQzLjl

ingente aportación femenina al teatro actual, de las que da buena cuenta Francisco Gutiérrez Carbajo (2014: 38-69).

Esto explica que la dramaturgia se base en la omnipresencia de la autora en escena, caracterizada como un «fantasma» que, rompiendo desde el principio la llamada «cuarta pared», se dirige al público para contarle, por fin, su propia historia, en primera persona, sin simulacros ni ocultaciones. Veamos la acotación inicial y la primera intervención de nuestra protagonista-narradora:

Luces. Un despacho caótico convertido en trastero. Los vestigios de los cien años de vida de su dueña han sido acumulados en este lugar: estanterías llenas de libros, cajas, maletas, cuadros embalados, un escritorio antiguo, un piano de pared y un sillón orejero. Se escucha una música que parece venir de una emisora antigua y el claqué de las teclas de una máquina de escribir. Alguien que no vemos está sentado en el sillón, trabajando. Busca un canal. Se escuchan confusamente algunos titulares que anuncian la muerte de la protagonista. Gira el sillón y aparece MARÍA LEJÁRRAGA, o más bien su fantasma, vestido como a principios del siglo XX.

FANTASMA (*Al público.*- Qué ruidosa es la muerte. Después de vivir cien años rodeada de silencio, nada más acabar la función, se desatan las lenguas. Supongo que por eso he vivido tanto. Quería irme la última de la fiesta. (*Pausa*) Es como estar sobre el escenario. La luz me impide ver más allá, pero sí que os intuyo, os escucho respirar. (*Pausa*) En el fondo esto no está tan mal. He aterrizado aquí con todas mis cosas: tengo mis libros, mis recuerdos [...] y luego están ellos. (*Se escuchan unas voces en el exterior discutiendo*) Esta situación podría dar para una tragicomedia extravagante, la de mi vida, esa que precisamente nunca quise escribir. El planteamiento sería este: a la muerte en Buenos Aires de María Lejárraga, cuatro investigadores son encargados de desvelar el misterio de quién fue en realidad, vigilados por su fantasma. Luces (Montfort 2019a: 41-42).

Como puede apreciarse desde la detallada acotación, la obra se articula en dos ejes temporales: el presente del público y el pasado en el que vivió la autora, quien, asumiendo el rol de narradora homodiegética, actúa como nexo entre ambos. El espacio escénico, además, nos vincula directamente a la escritura, mediante un *atrezzo* que incorpora elementos representativos como los libros y la máquina de escribir. El aroma metaficticio se percibe, pues, nada más abrirse el telón y arrancar la obra, preparando al espectador para un incesante juego de espejos que suprime las barreras entre la realidad y la representación.

Muy significativo resulta también que el fantasma de la escritora sea quien inaugure y convoque la obra que ha de relatar su vida, en un guiño cervantino y pirandelliano que nos recuerda al célebre capítulo II del *Quijote* (Cervantes 1992: 42), donde vemos cómo es el personaje quien dicta al narrador su propia peripecia. Del mismo modo, pues, que el enloquecido hidalgo precisaba de un texto que lo legiti-

[0mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=gws-wiz&ved=0ahUKEwiAib-Eh6jwAhWRMBQKHbmFCf8Q4dUDCA8&uact=5#](https://doi.org/10.1017/S0013738X22000111)



mara como caballero literario, la escritora oculta reclama una obra que le haga justicia, para lo que se atribuye una doble condición de autora y protagonista.

No es extraño, así, que Vanessa Montfort defina su obra como una «fantasía metateatral» (2019: 23) que encaja perfectamente con las paradojas que envuelven a la vida y la obra de María Lejárraga y de las que siempre fue consciente. Observemos cómo en su autobiografía ella misma define su matrimonio y, por ende, el proceso creativo que su peculiar unión con Gregorio Martínez Sierra propició:

Quiero hacer aquí una confesión. Si en vez de ser mitad de ese águila bicéfala que, según Quevedo, simboliza el matrimonio, hubiera trabajado sola y bajo mi única responsabilidad [...] no hubiera escrito ni la cuarta parte de la prosa más o menos poética que ha lanzado mi máquina Yost. [...] Mas unióme la fortuna a un marido ambicioso y emprendedor que además dio en la flor de hacerse empresario de teatros (Martínez Sierra 2000: 126).

Esta imagen del «águila bicéfala» ilustra nítidamente la experiencia vital y creadora de Lejárraga, oscilando siempre entre el reconocimiento y la invisibilidad, el «yo» y el «nosotros», y determina, en nuestra opinión, una dramaturgia basada en la convivencia de oposiciones y paradojas: una característica, además, del meta-teatro, que «se organiza en una estructura que reúne dos caracteres distintos, que presenta una forma de diálogo que da apertura al posible debate entre contrarios» (Gray 2011: 37).

Retomando los fragmentos reproducidos más arriba, observamos que la propia María Lejárraga desempeña, en primer lugar, una doble función en la obra, de la que es a la vez directora y protagonista. Convertida en eje y motor de la acción dramática, «María estaría en escena como vivió, rodeada de hombres» (Montfort 2019a: 23), de manera que el público es en todo momento consciente de la soledad y las dificultades que sin duda experimentó nuestra dramaturga en un entorno cultural eminentemente masculino. Una cuidada iluminación a cargo de Rodrigo Ortega propicia un continuo juego entre luces y sombras, con objeto de enfocar a nuestra protagonista cuando su palabra genera la acción, produciéndose un reparador *fiat lux* que, a medida que va avanzando la representación, va alejándola de ese injusto espacio «donde habita el olvido» –por utilizar los conocidos versos de Bécquer y Cernuda–, al que había sido relegada a causa de su desconcertante relación matrimonial y profesional con Gregorio Martínez Sierra.

La acción, representada a partir de los recuerdos escenificados de Lejárraga, bascula, como hemos apuntado, entre dos momentos temporales, con sus correspondientes puestas en escena. Así lo explica la propia Montfort, refiriéndose, en primer lugar, al espacio:

mi intención fue que el público atravesara los mismos estados de perplejidad por los que, tanto quienes la han investigado anteriormente, como yo misma, transitamos para conocerla, a ella, a quienes la rodearon y sus motivos. Por eso decidí que el espacio sería un gran despacho/ biblioteca / archivo invadido de todos los documentos, muebles, libros, cuadros embalados y objetos personales que dejó tras sus cien años de vida (Montfort 2019a: 23-24).



Y, en segundo lugar, al tiempo, concebido como

transición hacia los *flashback* a modo de rápido montaje de imágenes, en la que el propio objeto migra de un tiempo a otro en manos de los actores que se van transformando en los hombres que la rodearon durante su vida. Así, la propia memoria de María Lejárraga, como dramaturga de su propia vida, convoca las situaciones, los espacios, la luz, el sonido y a los personajes de la obra que nunca escribió (Montfort 2019a: 30).

De esta última cita se desprende también una nueva dualidad: la de la progresiva adopción de diferentes roles por parte de los actores en virtud de la palabra transformadora y, ahora sí, activa de la propia dramaturga, convertida en una instancia escenificada y, a la vez, *escenificante*.

Las indicaciones de Vanessa Montfort para el montaje de su texto son, a este respecto, muy claras:

REPARTO POR ÉPOCAS

En el presente

FANTASMA, de María Lejárraga
GOYO, crítico y experto en el teatro del Modernismo
MANU, musicólogo
JR, asistente universitario
ARCHIVERO

En el pasado²

MARÍA LEJÁRRAGA	Un crítico
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA	Un hombre anónimo
MANUEL DE FALLA	Un empresario teatral
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	Una actriz
JOAQUÍN TURINA	Periodista 1
FEDERICO GARCÍA LORCA	Periodista 2
UN MÉDICO	Locutor de radio inglés

ESPACIO

En el presente

El despacho de María Lejárraga

En el pasado

Los espacios en los que vivió entre 1874 y 1974

El juego especular inherente a toda obra metaficcional (Hutcheon 1984) se desarrolla, como podemos apreciar, también en la elección de los nombres de los personajes, a través de los que se establece la conexión entre los dos ejes temporales. Así, en el presente, los personajes de Goyo, Manu y J.R. son inequívocos guiños que

² Los personajes de Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez serán interpretados por los actores que interpreten a Goyo, Manu y J.R. El resto de personajes de los *flashbacks* serán interpretados por el actor que interprete al archivero (Montfort 2019a: 40).



nos remiten, respectivamente, a Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez, identificación que se refuerza cuando la propia Vanessa Montfort indica que han de ser interpretados por los mismos actores. Notemos, además, que el elenco está formado tanto por figuras que existieron en realidad como por criaturas surgidas de la imaginación de Vanessa Montfort y que, a la vez, nos remiten al ámbito ficticio a través de sus profesiones, vinculadas de un modo u otro a la literatura y al mundo escénico.

Lo cierto es que, como ocurre en el célebre retablo de Maese Pedro del *Quijote*, todos los aspectos del fenómeno teatral están presentes en nuestra obra: la creación, la actuación y la crítica. Por otra parte, el hecho mismo de que estos roles sean llevados a escena implica, a la vez, que se reproduzcan y reflejen, en una clara estructura de *mise en abîme*, los roles de creador y receptor: el FANTASMA de María Lejárraga es, a la vez, espectador e intérprete de la obra a la que nosotros, como público, estamos asistiendo, de manera que acabamos viéndonos reflejados también en el espacio escénico.

Vanessa Montfort, demostrando un profundo conocimiento de toda la trayectoria creadora de nuestra dramaturga, traslada, así, a la escena una condición de la que, una vez más, la propia Lejárraga era consciente. Veamos esta extensa confesión que tanto nos habla del carácter de nuestra autora y de cómo experimentó esa supuesta «colaboración» artística con Gregorio Martínez Sierra:

El estreno de *Canción de cuna* fue para sus autores la aventura más emocionante de su carrera de dramaturgos.

Mi compañero andaba entre bastidores, como es costumbre, animando a los intérpretes, o más bien compartiendo con ellos el pánico de la primera representación; yo, en un palco, me limitaba a presenciar el alumbramiento con no menos terror, debo confesarlo; estaba en mi papel, que ha sido siempre, no tanto por voluntad cuanto por constitución mental, el de mirar la vida desde fuera. Siempre he asistido como espectadora a mis propios conflictos y gracias a un peculiar desdoblamiento todas mis actividades me parecen ejecutadas por otra persona. Por lo cual, como un conflicto ajeno tiene importancia muy relativa para el que desde fuera le está mirando, nunca he tomado demasiado en serio –aunque de veras me hayan dolido o regocijado– ni mis penas ni mis alegrías; las unas no han logrado jamás hundirme en desesperación, ni las otras embriagarme; soy mi propio espejo y mi propio fantasma; sé, lo he sabido siempre, que todo pasa y que de todo he de salir por las misericordiosas puertas de la muerte (Martínez Sierra 2000: 352).

Ese «mirar la vida desde fuera» y ese «desdoblamiento» del que nos habla la propia Lejárraga se manifiesta también en otra obra escrita ya con su única firma, aunque utilizando, por las razones que hemos señalado, el apellido de su esposo. Nos referimos ahora a *Una mujer por los caminos de España*, donde nos relata sus experiencias como activista y conferenciante y que empieza con un simpático texto titulado «La propagandista y su conciencia (A manera de prólogo)», en el que se bifurca en dos voces y se hace una entrevista a sí misma (Martínez Sierra 1989: 51-76).

Sin embargo, ni el uso de la primera persona del plural ni el desdoblamiento impiden, como señala Susan Kirkpatrick (2003: 133), que quede perfecta-



mente establecido el dominio de la escritora sobre sus textos, aunque se manifieste de forma latente:

el uso del nosotros [...] no disfraza la aportación individual de María, sino que, por el contrario, la afirma, insistiendo con absoluta naturalidad en su papel dentro de una empresa literaria innovadora, como si la participación de la mujer en un proyecto de ese tipo, en pie de igualdad con sus compañeros, no fuese un hecho sin precedentes en la cultura española.

Volviendo a la obra que nos ocupa, observamos cómo el FANTASMA de Lejárraga va esparciendo una serie de pistas –las «migas de pan en el camino» que mencionábamos más arriba–, situándonos en una suerte de *thriller filológico* en el que el rol de detective está desempeñado por unos críticos literarios y un archivero. No en vano, Miguel Ángel Lamata habla de «un drama judicial a bordo de la máquina del tiempo. Quizá una comedia romántica o, ¿por qué no?, una tragedia, también romántica» (Montfort 2019a: 16). Del mismo modo que en el llamado «género negro», una serie de investigadores llegan a una conclusión a partir de indicios que poco a poco van convirtiéndose en evidencias, en este caso es el FANTASMA de Lejárraga quien, desde la sombra, va dirigiendo las pesquisas hasta que, no sin reticencias, todos coinciden en que fue ella la verdadera autora de las obras publicadas y estrenadas bajo la firma Martínez Sierra. Y las evidencias de esta autoría aparecen, reforzando la estructura de «cajas chinas» y mezclando de nuevo lo ficticio y lo real, en un pequeño teatrillo que guardaba Lejárraga desde niña (Martínez Sierra 2000: 72) y que, en nuestra obra, contiene unos documentos, especialmente cartas, que, como ella misma reveló (Martínez Sierra 2000: 20) y ha demostrado la crítica (Lozano Marín 2018: 394; María Teresa Álvarez 2018: 369-371), fueron determinantes para esclarecer los hechos.

La coexistencia de distintos géneros nos conecta, así, con uno de los aspectos más importantes de la obra: la intertextualidad, rasgo característico tanto de María Lejárraga (Eduardo Pérez-Rasilla en Martínez Sierra 1996: 31-32) como de Vanessa Montfort, cuyas novelas, como veremos, contienen, en general, homenajes a distintos textos literarios y abundantes reflexiones sobre el poder de la escritura. Esto explica, por tanto, que en la obra que nos ocupa se fusionen, en muchas ocasiones, las palabras de Lejárraga y las de Montfort. *Firmado Lejárraga* se convierte, así, en un sugestivo tapiz dramático en el que el espectador avezado puede reconocer, a modo de palimpsesto, la escritura de la dramaturga homenajeada, lo que constituye, sin duda, la más eficaz y definitiva manera de reivindicar su autoría.

Dos son las obras que con más claridad se asoman en *Firmado Lejárraga*: por un lado, naturalmente, la autobiografía *Gregorio y yo*, que repetidamente hemos mencionado³, y, por otro, *Sortilegio*, una interesantísima pieza teatral que recién

³ De hecho, por citar un ejemplo ahora, Montfort (2019: 83) pone en boca de su protagonista esta reescritura casi textual de la cita de *Gregorio y yo* reproducida más arriba: «siempre he asistido como espectadora a mis propios conflictos y, gracias a eso, es curioso, todo lo que hago me



temente ha sido publicada⁴ y que se representa fragmentariamente en la escena 10 (Montfort 2019a: 130-133).

Y es precisamente *Sortilegio* el punto de partida de una novela de Vanessa Montfort dedicada también al universo de María Lejárraga: *La mujer sin nombre* (Montfort 2020), publicada un año después de la obra que ahora estudiamos y que añade nuevos hilos a este entramado intertextual del que venimos hablando. Con los mecanismos diegéticos y la holgada extensión que permite el género narrativo, la novela profundiza en las relaciones y conflictos entre los personajes y elabora un retrato psicológico más complejo de la figura de Lejárraga, por lo que podríamos considerarla una prolongación más prolija y minuciosa de la obra teatral: una suerte de *work in progress* en el que Vanessa Montfort se comporta, a la vez, como lectora, investigadora, dramaturga y novelista.

El punto de partida de *La mujer sin nombre* es similar al de *Firmado Lejárraga*: si en la obra encontrábamos una estructura de *mise en abîme*, de teatro dentro del teatro, Montfort nos ofrece ahora un planteamiento igualmente metaliterario, esta vez mostrándonos el teatro dentro de la novela. Del mismo modo que en *Firmado Lejárraga* nos encontrábamos con una serie de investigadores que va averiguando a través de distintos indicios quién escribió verdaderamente los textos firmados por Gregorio Martínez Sierra, en *La mujer sin nombre* asistimos a las pesquisas de una compañía teatral y, muy especialmente, de su directora –a quien resulta muy tentador identificar con la propia Vanessa Montfort– sobre la autoría de la obra *Sortilegio*, que se pretende llevar a escena y cuyo estreno, no en vano, se produce el 8 de marzo de 2018, fecha histórica en las reivindicaciones feministas. Igual que en *Firmado Lejárraga*, en *La mujer sin nombre* coexisten personajes reales tanto del ámbito de la creación –Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y el propio Gregorio Martínez Sierra, entre otros– como de la crítica –Patricia O’Connor o Alda Blanco– y ficticios, encabezados por Noelia, la dramaturga que desempeña el papel de protagonista. Asimismo, conviven el presente de la narración y el pasado de la vida de Lejárraga, que se va reconstruyendo paso a paso, hasta llegar a un emocionante final en el que, igual que en la obra que nos ocupa, es la propia dramaturga quien, en un vertiginoso giro metaficcional, se convierte en la verdadera autora del texto que hemos leído.

En efecto, la novela concluye tras el exitoso estreno de *Sortilegio* y con una definitiva fusión entre Noelia y María, y es a esta última a quien se concede el privilegio de escribir las palabras finales:

parece ejecutado por otra persona». Por otra parte, el final de nuestra obra es casi idéntico al de su libro de memorias. Resultaría muy interesante realizar un cotejo exacto de ambas obras para observar la apropiación que, con fines reivindicativos, ha realizado Montfort de la escritura de Lejárraga.

⁴ Para mayor información sobre esta obra, de gran interés por su temática, véase el artículo de O’Connor (2001). *Sortilegio* se edita en el monográfico de PERAL VEGA, Emilio (2021): «*La verdad ignorada*». *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, Madrid: Cátedra, 187-285.

Una vez hubo recogido todo, Noelia comenzó su ritual de siempre. Ya sentada en el centro del escenario vacío, tal y como había comenzado esa aventura, se percató de que alguien había dejado sin recoger la mesita donde aún descansaba, silenciosa, la vieja Yost. [...] Se sentó tras ella. Desde ese ángulo contempló la sala ya vacía, pero impregnada de toda la energía vital que cada espectador había derramado en su butaca. [...]

No, no había silencio igual al de un teatro vacío. Era tanto que podías escucharte por dentro. Solo que, en este caso, por primera vez, la voz que empezó a escuchar no fue la suya. Era una voz heredada que acudía a su memoria sin haber sido aprendida. Era una voz que reproducía fielmente algo no ensayado, que venía de otro espacio y otro tiempo. Una voz de una ella que no era ella. O tal vez sí.

Éramos todas.

Llevada por un impulso, dejó sus manos sobre las teclas desgastadas por unos dedos en los que volvían a dibujarse, veloces, las huellas dactilares y empezó a escribir como si fuera al dictado: [...] «Y tú volverás, María, cuando hayas descansado de la fatiga de vivir»⁵... Se detuvo unos instantes ilusionados ante esa idea fugaz, contempló aquel teatro que tanto había llegado a amar y se imaginó el cielo de Madrid que volvía a protegerla con sus estrellas.

Tras un siglo por fin se sintió en casa.

Empujó el carro de la máquina y sonrió liberada [...].

Presionó un punto y aparte.

Un punto final.

Pero de pronto se arrepintió y añadió, divertida, unos cuantos más hasta que fueron suspensivos... Luego dejó que traqueteara el tabulador hasta que casi se acabó el papel y, en aquella frontera imprecisa entre la obra y la nada, entre la realidad y la ficción, entre un siglo y otro, firmó, uno a uno, con todos sus nombres.

Los que habitó durante su vida.

Los de aquellas que la precedieron.

Los de las que estaban por llegar.

Hasta que la luz de la sala se fundió con la última campana de su máquina de escribir. Oscuro final (Montfort 2020: 618-619).

No es esta la única ocasión en la que Vanessa Montfort cede la palabra a protagonistas femeninas que, después de haber sido, por una u otra razón, silenciadas o directamente anuladas, enarbolan su propio discurso en aras de su libertad y autoafirmación personal. Pensemos, por ejemplo, en la protagonista de una de sus más célebres novelas, *Mujeres que compran flores*, quien, una vez conquistada su autonomía, comparte esta revelación sobre su vida a la sombra de su pareja:

era mucho más fácil entregarle el papel de protagonista de mi vida a otro. Para no llamar demasiado la atención por si me equivocaba en uno de mis parlamentos; para pasar desapercibida ante la crítica; que el que más papel tenía, me sacara del

⁵ Como en *Firmado Lejarraga*, la novela concluye con las mismas palabras que cierran la obra *Gregorio y yo*.



atolladero. Ya no era ser la coprotagonista, sino un secundario en el programa de mi propia vida (Montfort 2016: 21).

Un recorrido similar realiza, aunque liberándose no de una pareja opresora, sino de una institución religiosa, la protagonista de *El sueño de la crisálida*, novela que nos interesa especialmente porque comparte el planteamiento de *Firmado Lejárraga*. Nos encontramos, en esta ocasión, ante una periodista que conoce por azar a una mujer que acaba de renunciar a su condición de monja y cuya historia se compromete a sacar a la luz. El viaje que realiza esta exnovicia se divide en los tres momentos que determinan el nacimiento de una mariposa («fase de oruga», «fase de crisálida», «abrir las alas») y constituye, una vez más, un canto a la sororidad a partir de la fuerza generadora e identitaria del relato escrito. De este modo, esta, como tantas otras, «son historias-espejo [...]. Te implicas emocionalmente y te ayudan a reconocerte y a explicar procesos más globales» (Montfort 2019b: 397).

Veámos que en *Firmado Lejárraga* la dramaturga se erige en poderosa voz iluminada en un mundo de sombras y olvido, en tanto que en *Una mujer sin nombre* asistíamos a un proceso en el que, jugando con el doble sentido del término, se «autoriza» a una escritora, devolviéndole por fin su firma y su nombre:

Gregorio se había puesto muy enfermo y estuvo a punto de morir. Quizá su todavía mujer le vio las orejas al lobo, quiso curarse en salud y le pidió algo físico a lo que agarrarse, algo que la «autorizara». Regino entornó los ojos nunca mejor dicho, complacido por el doble sentido [...] muy buena teoría, sí señora... (Montfort 2020: 394).

Mencionábamos también que, en la novela, este proceso de «autorización», de forma nada gratuita, culmina en un multitudinario y clamoroso estreno el día 8 de marzo, emblemática fecha que habla no de una, sino de todas las mujeres, como muestra de esos «procesos globales» a los que se refería en la cita reproducida más arriba de la novela *El sueño de la crisálida*. María Lejárraga y otras protagonistas, de la mano de Vanessa Montfort, se convierten, así, en portadoras de historias inspiradoras y, a la vez, en ejemplos de diferentes figuras femeninas presentes también en el género cinematográfico. Pensemos, por poner dos ejemplos recientes, en películas como *Big eyes* (Tim Burton: 2014) o *La buena esposa* (Björn Runge: 2017), donde nos encontramos con sendas protagonistas ocultas bajo el engañoso cobijo de un compañero que se apropia de los laureles del reconocimiento y el éxito.

Recordemos, antes de finalizar estas páginas, que el escandaloso caso de María Lejárraga aparece recreado también en la novela *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*, de Isabel Lizarraga Vizcarra (2020), de planteamiento muy similar a la obra de Montfort que nos ocupa⁶, y mencionado en la novela *La carne*, de Rosa

⁶ En efecto, esta novela está protagonizada por una filóloga, Ariadna Fresneda, que realiza una minuciosa investigación para reconstruir la vida y la obra de esta escritora fantasma. Resultaría



Montero⁷, cuya protagonista, en medio de distintos conflictos personales y amorosos, pretende realizar una exposición dedicada a escritores malditos o silenciados, centrada en autores –y, sobre todo, autoras– que por distintas razones no aparecen en los manuales canónicos de la historiografía literaria. María Lejárraga «sería una de las estrellas de la exposición» (Montero 2016: 114), por su penosa condición de «negra literaria en el más explotado sentido de la negritud, esposa desdeñada y autora desvalijada» que, en una más de las muchas paradojas que hemos señalado en este trabajo, «comenzó a utilizar a Gregorio como un muñeco de ventrilocuo para denunciar la injusticia de la que él mismo se estaba aprovechando» (Montero 2016: 116).

En este contexto, la obra, tanto dramática como narrativa, de Montfort constituye, desde la ficción, una aportación incuestionable a la hora de rellenar el hueco que *la mujer sin nombre* oculta tras la firma Martínez Sierra y tantas otras han dejado, y siguen dejando, en una historia de la literatura y el arte que aún está por reescribir.

«Es cierto –se dice la narradora de *El sueño de la crisálida*–, este último paisaje huele excesivamente a ficción, pero a veces una historia tan real no puede contarse a través del lenguaje objetivo sin perder humanidad» (Montfort 2019b: 552-553). Tengamos en cuenta, a este respecto, que la perspectiva metaficcional, como nos recuerda Hutcheon (1985: 3), no se limita a reproducir los mecanismos formales del fenómeno artístico, sino que implica una dimensión netamente humana en la que la mirada narcisista nos devuelve la imagen, a veces exitosa, a veces torturada, a veces maltratada, del creador. La propia Montfort es plenamente consciente de ello:

Lo que yo puedo aportar, desde la ficción que es una obra teatral, es mi perspectiva de ella, ya no solo como mujer, sino que la voy a mirar de autora a autora. Porque yo no soy académica, no soy crítico, soy escritora. Y al personaje lo entiendo desde sus dos niveles: a la dramaturga y a la novelista que también soy (2019a: 26).

Vemos, así, que tanto desde el teatro como desde la novela, Vanessa Montfort se suma a la reivindicación colectiva de una perspectiva femenina –esos «procesos globales» mencionados más arriba–, en un intento de aportar nuevas miradas, lenguajes diferentes, planteamientos confrontadores. Como indica Virtudes Serrano (2005: 107):

la mujer que quiere escribir para representar en el teatro se pregunta «quiénes somos y dónde están las que hacen lo que yo hago». En el proceso de localización de su lugar construyeron unas *dramaturgias de la búsqueda* donde sus heroínas del presente o del pasado reflejasen sus deseos, aspiraciones y temores.

muy interesante realizar un minucioso cotejo –que no podemos abordar en estas breves páginas– entre esta novela, también interesantísima, y la que estudiamos en este trabajo.

⁷ Rosa Montero manifestó tempranamente su interés por María Lejárraga, a la que incluyó en *Historias de mujeres* (1995).



Acudamos, para concluir, a las distintas acepciones que el *Diccionario de la lengua española* ofrece de la voz «autorizar» y comprobemos cómo, tanto desde el punto de vista documental como, muy especialmente, desde el económico y moral, se pueden aplicar al caso de nuestra «dramaturga fantasma»:

1. Dar o reconocer a alguien facultad o derecho para hacer algo.
2. Dicho de un escribano o de un notario: dar fe en un documento.
3. tr. Confirmar, comprobar algo con autoridad, texto o sentencia de algún autor.
4. tr. Aprobar o abonar.
5. tr. Permitir⁸.
6. tr. Dar importancia y lustre a alguien o algo.

Así las cosas, la «fantasía metateatral» de Vanessa Montfort se suma a los imprescindibles trabajos de investigación académica que hemos mencionado en estas páginas para, aprovechando la difusión y el impacto de la representación teatral, contribuir a una labor de reivindicación –de «autorización»– que sigue siendo urgente. El espejo que coloca en escena Vanessa Montfort nos devuelve, así, múltiples reflejos: el de ella misma como creadora, el de nosotros como público y, muy especialmente, el de una dramaturga cuyo rostro y, sobre todo, cuyo nombre ha de permanecer impreso con tinta indeleble en la historia del teatro español contemporáneo.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



⁸ Consúltense en www.dle.rae.es s.v. *autorizar*.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M.^a Teresa (2018): «María de la O Lejárraga. ¿Sólo por amor?», en *Ellas mismas. Mujeres que han hecho historia contra viento y marea*, Madrid: La Esfera de los libros, 361-372.
- BLANCO, Alda (2014): «El género como principio organizativo en la obra de María Martínez Sierra», en Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.), *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Logroño: Universidad de La Rioja, 15-34.
- CERVANTES, Miguel de (1992): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ, Pura (2017): «“Por ser mujer y autora...”: Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea», *Ínsula*, 841, 2-7.
- GARCÍA HUBARD, Gabriela (2019): «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Qué es una autora. Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 265-290.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2017): «Ansiedad autorial y profesionalización de la mujer escritora en las memorias de María Martínez Sierra», *Ínsula*, 841, 48-52.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- GRAY, María (2011): *Claves y estrategias metateatrales*, Madrid: O Grelo Producciones SLU.
- HUTCHEON, Linda (1985): *Narcissist narrative. The metafictional paradox*, London: Methuen.
- KIRKPATRICK, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra.
- LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel (2020): *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*, Sevilla: Renacimiento, colección Espuela de Plata.
- LOZANO MARÍN, Laura (2017): «María de la O Lejárraga: uso del seudónimo y contradicciones», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 33, 1-15.
- LOZANO MARÍN, Laura, (2018): «La reconstrucción de una identidad autorial: la correspondencia de María Lejárraga», en María Martos y Julio Neira (eds.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 383-395.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús (2009): *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons Historia.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1996): *Teatro escogido*. Edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1989): *Una mujer por los caminos de España*, Madrid: Castalia / Instituto de la mujer.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (2000): *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia: Pre-Textos.
- MOLINA GONZÁLEZ, Manuel (2006): «María Lejárraga: una mujer y tres autoras», en M.^a Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruíz Solves y Francisco Gutiérrez García (eds.), *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, Jaén: Universidad de Jaén, 201-222.
- MONFORT, Vanesa (2016): *Mujeres que compran flores*, Barcelona: Plaza Janés.
- MONFORT, Vanesa (2019a): *Firmado Lejárraga*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- MONFORT, Vanesa (2019b): *El sueño de la crisálida*, Barcelona, Plaza Janés.
- MONFORT, Vanesa (2020): *La mujer sin nombre*, Barcelona: Plaza Janés.
- MONTERO, Rosa (1995): *Historias de mujeres*, Madrid: Alfaguara.



MONTERO, Rosa (2016): *La carne*, Madrid: Alfaguara.

O'CONNOR, Patricia (2001): «Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra», en Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 15-34.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019): «Qué es una autora o qué no es un autor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Qué es una autora. Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 7-24.

PLAZA AGUDO, Inmaculada (2015): *Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas*, Málaga: Universidad de Málaga.

REAL DECRETO LEGISLATIVO 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Texto consolidado. *BOE*, núm. 97, de 22 de abril de 1996.

SERRANO, Virtudes (2005): «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor.

PELÍCULAS MENCIONADAS

BURTON, Tim (2014): *Big eyes*. Silverwood Films, Electric City Entertainment, The Weinstein Company. Productor: Tim Burton.

RUNGE, Björn (2017): *La buena esposa*. Coproducción Reino Unido-Suecia-Estados Unidos; Tempo Productions Limited, Anonymous Content, Meta Film, Film I Väst, Silver Reel, Spark Film & TV.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Diccionario de la lengua española: www.dle.rae.es.

Proyecto «*En letra grande*»: https://www.google.com/search?q=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&xsrf=ALeKk002gGdmUoDI0dc6Hg61QC5I70etfg%3A1619857394101&ei=8g-NYIDIBZHhULmLpvgP&coq=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAM6CAghEBYQHRAeOgUIIRCgAToHCCEQChC-gAToECCEQFVCVaViYjQFgoJkBaAFwAHgAgAGSAYgB6haSAQQzLjI0mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&sclient=gws-wiz&ved=0ahUKEwiAib-Eh6jwAhWRMBQKHbmFCf8Q4dUDCA8&uact=5#.

