



Las mujeres en el mundo del espectáculo: Tres piezas breves de Carmen Resino, Paloma Pedrero y Juana Escabias

Women in the world of entertainment: Three short metatheatrical plays by Carmen Resino, Paloma Pedrero and Juana Escabias

ALICIA PELEGRINA

Universidad de Jaén. Departamento de Filología Española. Campus de las Lagunillas, s/n. 23071 Jaén (España).

Dirección de correo electrónico: apelegri@ujaen.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7252-0396>.

Recibido/Received: 16/01/2024. Aceptado/Accepted: 20-3-2023.

Cómo citar/How to cite: Pelegrina, Alicia (2024). “Las mujeres en el mundo del espectáculo: Tres piezas breves de Carmen Resino, Paloma Pedrero y Juana Escabias”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 634-657. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.634-657>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Este artículo analiza tres piezas de teatro breve que plasman la violencia simbólica y sexual que sufren las mujeres en el mundo del espectáculo a través de estrategias metateatrales. Todas ellas fueron escritas por dramaturgas entre finales del siglo xx y principios del xxi: *La actriz* (1990), de Carmen Resino; *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* (2002), de Paloma Pedrero, y *La fiesta* (2014), de Juana Escabias. Se observan temas comunes, como la mediatización del acoso sexual y la sexualización para progresar laboralmente, el sometimiento a los cánones de belleza y la hostilidad del contexto patriarcal. Cada obra los escenifica de forma distinta, si bien hay elementos comunes como el empleo de la ironía y el humor.

Palabras clave: metateatro; mujeres en el mundo del espectáculo; Carmen Resino; Paloma Pedrero; Juana Escabias

Abstract: This article analyzes three short plays that depict the symbolic and sexual violence suffered by women in the entertainment industry through metatheatrical strategies. All of them were written by female playwrights between the late twentieth century and the early twenty first century: *La actriz* (1990), by Carmen Resino; *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* (2002), by Paloma Pedrero, and *La fiesta* (2014), by Juana Escabias. Common themes are observed, such as the mediatization of sexual harassment and sexualization for career advancement, submission to beauty standards, and the hostility of the patriarchal context. Each

play depicts these themes differently, though there are common elements, such as the use of irony and humor.

Keywords: metatheatre; women in the world of entertainment; Carmen Resino; Paloma Pedrero; Juana Escabias

INTRODUCCIÓN

La década de los 80 fue fundamental para las dramaturgas españolas. Antes habían existido directoras de escena y autoras teatrales, pero fueron excepciones en un mundo eminentemente masculino¹. En esta década, que Serrano (2004, p. 20) denominó “el renacer de la dramaturgia femenina en España”, las mujeres se incorporaron de forma colectiva a la creación teatral. No solo aumentó su número, sino que muchas consiguieron consolidar su carrera, estabilizando su actividad y normalizando su presencia en la escena española (Gutiérrez Álvarez, 2022, p. 162).

Estas dramaturgas, muchas de las cuales siguen en activo hoy, buscan un lenguaje propio y adoptan una postura crítica e inconformista con la sociedad contemporánea. Por ello, ofrecen discursos transgresores que cuestionan las representaciones femeninas tradicionales, y llevan a escena los diversos tipos y grados de opresión sufridos por las mujeres (Casado Presa, 2017, pp. 34, 37). Las autoras posteriores han continuado esta línea de acción, de forma que sus piezas se encauzan en un “feminismo de denuncia” que evidencia la discriminación de la mujer en las esferas pública y privada (Gutiérrez Álvarez, 2022, p. 172).

En definitiva, para entender la obra de las dramaturgas españolas de las últimas décadas resulta fundamental el análisis desde una perspectiva de género. El interés investigador al respecto es cada vez mayor, y se materializa en forma de antologías, estudios, congresos, jornadas y números monográficos en publicaciones periódicas.² Destaca la realización de trabajos panorámicos que dan cuenta de la presencia de temas clave del feminismo en el teatro de las dramaturgas contemporáneas, como los de Rodríguez-Solás (2018), Jódar Peinado (2018, 2020), O’Leary (2021) y Gutiérrez Álvarez (2022). Y es que esta vinculación

¹ O’Leary (2021) realiza un interesante recorrido por la historia de las dramaturgas en España desde principios del siglo XX hasta el siglo XXI.

² Gutiérrez Carbajo (2014a, pp. 38-69) Jódar Peinado (2020, pp. 39-40) y Gutiérrez Álvarez (2022, p. 163) profundizan en el estado actual de la investigación sobre dramaturgas españolas contemporáneas.

aportará a las autoras “un discurso en el que encauzar sus preocupaciones y ejercer una función que trasciende lo puramente teatral, para tratar de implicar a la sociedad en las cuestiones que afectan a las mujeres” (Jódar Peinado, 2018, p. 622).

El presente artículo se propone contribuir a esta línea de investigación analizando cómo las dramaturgas contemporáneas plasman la violencia simbólica y sexual que sufren las mujeres en el mundo del teatro y el cine mediante recursos metateatrales. Ya existen múltiples estudios que subrayan la relación entre la obra de estas autoras y el feminismo, como atestiguan los mencionados trabajos panorámicos; sin embargo, la conexión de este tema con el metateatro ha sido poco destacada por la crítica. Por tanto, es relevante centrarse en cómo operan dichas estrategias autorreflexivas en sus diferentes niveles —tanto temáticos como de configuración del espacio, tiempo y personajes en sus acciones— para denunciar en escena los problemas a los que se enfrentan las mujeres en el sector del espectáculo.

Con este fin, he seleccionado tres piezas breves de escritoras distintas que fueron compuestas entre finales del siglo XX y principios del XXI: *La actriz* (1990), de Carmen Resino; *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* (2002), de Paloma Pedrero, y *La fiesta* (2014), de Juana Escabias³. El enfoque metateatral ya se ha empleado para analizar la obra de estas dramaturgas: Jódar (2015, 2016) trata algunos aspectos de los dramas objeto de estudio, y Gabriele (1994) y Sánchez Martínez (2011) resaltan la conexión entre metateatro y feminismo en piezas sueltas de Pedrero⁴. Por tanto, este artículo resulta una aportación novedosa, ya que pone en diálogo la obra de varias autoras combinando el enfoque metadramático con el de género.

El artículo se estructura de la siguiente forma. Primero argumentaré por qué las piezas estudiadas son metateatrales, y después abordaré la relación que entablan los personajes femeninos con el contexto patriarcal del mundo del espectáculo. Finalmente, abordaré los procedimientos

³ Carmen Resino (1941) y Paloma Pedrero (1957) pertenecen a la primera generación de dramaturgas, que inició su carrera en los años 80, y Juana Escabias (1963) a la segunda, que lo hizo en los 90. Sin embargo, esto no implica una ruptura total, ya que en esta segunda generación “se adivina una continuación de recursos, técnicas y temas trabajados años atrás por sus predecesoras” (Gutiérrez Álvarez, 2022, p. 166).

⁴ Existen otros estudios que analizan la obra de Pedrero adoptando una perspectiva metateatral, pero sin aludir al feminismo: son los de Zatlín (1993), Harris (1994) y Marra (2022).

dramáticos utilizados para escenificar estas cuestiones, que potencian la metateatralidad y el componente crítico de las obras. Analizaré las tres piezas simultáneamente, lo cual permitirá establecer puntos de conexión entre ellas.

1. METATEATRALIDAD

Lionel Abel introdujo el concepto de metateatro en 1963. Desde entonces, muchos estudiosos se han interesado por definir e investigar este fenómeno: Hornby (1986), García Barrientos (2012) y Jódar Peinado (2016), entre otros. Algunas de las propuestas identifican este fenómeno solo con las obras en las que se produce una puesta de escena dentro de otra; es el caso de García Barrientos (2012, p. 278). En este trabajo parto de concepciones más amplias, como las defendidas por Hornby (1986) y Jódar Peinado (2016), pues permiten detectar y analizar pasajes dramáticos que aluden a aspectos del propio mundo de la interpretación.

Así, Hornby (1986) define el metateatro como “drama about drama” y expone que “it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself”. Argumenta que en cierto sentido este fenómeno está presente en cualquier pieza teatral, si bien no todos los dramaturgos y dramaturgas lo desarrollan de forma consciente en sus obras. De esta forma, “great playwrights tend to be more consciously metadramatic than ordinary ones”, pues va en consonancia con su objetivo de alterar “the norms and standards by which his audience views the world”. Las dramaturgas estudiadas participan de dicho objetivo, pues emplean las estrategias metadramáticas para visibilizar y denunciar la situación de la mujer en el sector del espectáculo. Hornby establece cinco categorías principales de este metateatro que denomina “conscious or overt”: “the play within the play”, “the ceremony within the play”, “role playing within the role”, “literary and real-life reference” y “self reference” (pp. 31-32, 94). Las más relevantes para esta investigación serán la tercera y la cuarta, como se verá más adelante.

Jódar Peinado (2016), por su parte, tras realizar un exhaustivo recorrido por los principales teóricos del metateatro, incluye dentro de este fenómeno al teatro que habla sobre el mundo del teatro, pues argumenta que dicho tema es “la puerta de entrada” a una obra dramática “plagada de procedimientos metateatrales” (p. 51). Añade que se trata que se trata de una corriente muy prolífica en la escena española, hecho ya señalado por Zatlín (1992, p. 56). Las tres obras estudiadas en este artículo se incluyen

en este ámbito, y cumplen una de las funciones señaladas por la investigadora: tratan de exponer la crítica situación del panorama teatral y cultural, en este caso centrándose en la experiencia de las mujeres.

La actriz (1990), de Carmen Resino, es un diálogo que se desarrolla en una única escena y que presenta a una estrella de cine hollywoodiense que quiere dejar de serlo, harta de interpretar papeles sin dificultad en los que solo importa el lucimiento físico. Sin embargo, su mánager termina convenciéndola para que siga en la profesión y entable una relación amorosa con él. La obra puede integrarse en la cuarta categoría de Hornby (1986), “literary and real-life reference”, ya que se satiriza el mundo de Hollywood. Al hallarse este muy próximo a lo teatral vía la profesión interpretativa de la protagonista, se genera un efecto metadramático. Asimismo, hay un breve momento inserto en la tercera categoría, “role playing within the role”, ya que la actriz trata de interpretar el papel de hombre del oeste y el mánager, al dirigirla, se convierte en “personaje-dramaturgo” (Jódar Peinado, 2015, p. 265): “Vamos, ponte delante de mí, que yo te vea [...] ¡Que te pongas ahí, te he dicho! (*La Actriz se colocará ante el Mánager con aire desorientado.*) Muévete... anda... (*Ella lo hace contoneándose.*) ¡No, no! ¡Así no!” (Resino, 1990, p. 59). Por último, los personajes mantienen una conversación autorreferencial, que gira en torno al nuevo guion que la actriz no quiere aprenderse (Jódar Peinado, 2015, p. 264).

Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga) (2002), de Paloma Pedrero, es un monólogo de una sola escena en el que una autora teatral se enfrenta a un juicio divino tras morir. En él, debe contar su vida para convencer al jurado —el cual coincide con el público de la obra— de que no la deje ir al cielo. Habla de las obras que publicó y de los obstáculos a los que se enfrentó para estrenar, muchos debidos a su condición de mujer. Lo que cuenta la dramaturga se corresponde con sucesos de la vida de Paloma Pedrero; al ser esta alguien reconocible para el público, la obra entra en la cuarta categoría de Hornby (1986), “literary and real-life reference”. Por otra parte, Jódar Peinado (2016, pp. 225-226) señala que tiene lugar una representación dentro de una representación: primero la mujer descubre que ha muerto y luego se involucra en un juicio en el que el público es jurado. Sin embargo, es una idea que puede matizarse, ya que dentro de la ficción no hay unos personajes que observen a otros actuar. Por tanto, lo que a mi parecer se produce es una ruptura de la cuarta pared en la que la actriz se dirige al público, que toma el papel de jurado.

Asimismo, la obra entronca con la autoficción, pues este subgénero literario se caracteriza por presentar a un personaje ficticio que tiene el nombre o un derivado del autor real y/o otras características biográficas parecidas (Toro, Schlickers y Luengo, 2010, p. 21). A este respecto, Toro (2010, pp. 234-235) incluye la autoficción dramática en el metateatro, concretamente en la cuarta categoría de Hornby (1986). Además, la pieza de Pedrero concuerda con la quinta clase de fenómenos autoficcionales que esta investigadora define, en la cual “el autor real [...] interpreta a un personaje con el cual comparte el nombre o un derivado y/o otros rasgos de su biografía” (p. 237). Esto se debe a que la escritora dio a conocer *Yo no quiero ir al cielo* (*Juicio a una dramaturga*) en una conferencia dramatizada que impartió en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en 2002, en el marco del Seminario “La mujer en el arte” (Serrano, 2004, p. 88). Esta puesta en escena también refuerza el componente metateatral de la obra.

Finalmente, la pieza contiene varias reflexiones metaliterarias sobre el proceso de escritura: una breve poética de su teatro. Casi todas atañen a la dramaturgia, excepto una que trata sobre la poesía: “Descubrí que había gente que, juntando palabras con emoción, explicaba a los humanos el porqué de lo inexplicable”. Dedicó la mayor parte de las meditaciones a la creación de personajes teatrales: “Estaba, porque entonces ya sabía lo que era el drama, defendiendo a los dos personajes por igual”; “No hay que identificarse nunca con un solo personaje, lo haces ñoño, como a un hijo mimado”; “Eso es lo más difícil para un autor, engendrar criaturas vivas. Porque hacer entes, Hombre 1, Aspirante 2, y ponerles a filosofar, o a decir frases poéticas, o a hacer acciones estéticas, eso no tiene arte, arte dramático” (Pedrero, pp. 320, 323, 327, 328). Asimismo, hacia el final expone su concepción del teatro, lo cual acentúa el componente metateatral: “Por eso me dediqué al teatro, porque es conflicto, ¿entienden? Escribir teatro es soltar a tus fieras” (p. 328).

Por su parte, *La fiesta* (2014), de Juana Escabias, es la pieza de mayor complejidad, ya que se trata de un diálogo integrado por unas veinte escenas.⁵ Víctor, un importante dramaturgo de setenta años, protagoniza los dos conflictos de la trama, que suceden durante su fiesta de

⁵ La obra de Escabias no está dividida explícitamente en escenas. Para segmentarla, partí de la siguiente definición de escena: “la secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes, de forma que la salida o entrada de cualquiera de ellos supone un cambio de escena” (García Barrientos, 2012, p. 92).

cumpleaños. El primero gira en torno al deseo del escritor de conocer la verdadera valía de sus obras y el rechazo de las personas de su alrededor a decírselo, ya que forman parte del mundo del espectáculo. El segundo se desvela casi al final de la pieza: Víctor le robó la obra al padre del personaje llamado la Desconocida y esta desea venganza. Las escenas se articulan a través de encuentros entre dos o tres personajes, y, de forma excepcional, entre cuatro. Es solo al término de la pieza, en el momento en que la Desconocida dispara a Víctor, cuando aparecen todos los personajes en el escenario. Este final grupal es un recurso teatral tradicional que consigue aumentar la conmoción que produce el suceso.

La pieza entra en la cuarta categoría de Hornby (1986), “literary and real life reference”, pues se realiza una crítica de la profesión teatral que es evidente para el público y que incide en la relación de lo representado con el mundo del teatro como realidad extraliteraria. Esta autorreferencialidad se centra en las relaciones de los creadores con el público, la crítica y las instituciones (Jódar Peinado, 2016, p. 249) al reflejar el vano deseo del éxito, las mentiras, las hipocresías y las traiciones. El corazón de la cuestión reside en que, como Víctor es un dramaturgo institucionalizado, nadie se atreve a atacar su obra, aunque su calidad haya disminuido con el paso del tiempo.

2. RELACIÓN ENTRE MUJER Y MUNDO DEL ESPECTÁCULO

Para entender cómo el elemento metateatral permite hablar sobre el papel de la mujer en el mundo del espectáculo, he distinguido tres bloques temáticos: el acoso sexual y la sexualización como mecanismos para escalar laboralmente, el sometimiento a los cánones de belleza, y la hostilidad del contexto patriarcal.

2. 1. El acoso sexual y la sexualización como mecanismos para escalar laboralmente

Las tres obras reflejan cómo el acoso sexual hacia las mujeres y la sexualización de estas se convierten en medios para escalar laboralmente en el mundo del espectáculo. Asimismo, muestran que esto está naturalizado dentro de la profesión, tanto por sus integrantes masculinos como femeninos. Los personajes femeninos de cada pieza se relacionan de forma distinta con esta realidad. La actriz de Resino sufre el acoso sexual de su mánager, cuyas insinuaciones están presentes desde el principio y

van escalando en intensidad conforme se desarrolla la acción. Primero ella lo rechaza, pese a que él insiste en que al ceder conseguirá beneficios: “ACTRIZ.— Nunca me gustó mezclar el amor con los negocios.; MÁNAGER.—¡Grave error! Es la única forma de conseguir la fórmula perfecta”. Sin embargo, cuando la actriz se resigna a conservar su trabajo, termina aceptándolo. La obra se cierra con un beso entre ambos y el siguiente comentario del mánager, que incide en la utilidad de entablar relaciones amorosas para ascender: “Harás carrera, *darling*, harás carrera” (Resino, 1990, pp. 53, 60). Es un final, pues, irónico y de denuncia, que el público entiende perfectamente ante la actitud de los dos personajes durante la obra.

Por su parte, la dramaturga de Paloma Pedrero se rebela contra estas dinámicas y se enorgullece de haber conseguido sus logros por sí misma: “Porque juro por mi muerte que jamás he echado un polvo para conseguir un favor profesional, que me lo he hecho con dos ovarios de hembra, pero en su sitio. Seducir sí, convencer sí, pero con los folios por delante”.⁶ Asimismo, evidencia el machismo de la sociedad al contar cómo, tras conseguir el prestigioso premio Tirso de Molina, la revista *Interviú* le ofreció bastante dinero a cambio de posar en *topless* para la portada. Este tipo de proposiciones, advierte, serían impensables en el caso de los hombres: “Y luego dicen que España ya no es machista. Pero ¿se imaginan, se imaginan ustedes hacerle a Arrabal, a Sastre o a Alonso de Santos esta oferta? (Pedrero, 2004, pp. 323, 326).

En esta pieza destaca también la inclusión de las alusiones sexuales con naturalidad y de manera explícita, pese a ser estas tradicionalmente un tabú, lo cual se alinea con el carácter desenfadado y reivindicativo de la obra: “Claro que el día que le vi desnudo por primera vez volví a caer perpleja. Qué chico, qué potencia, Dios mío...”; “Y el escaparate es la televisión. [...] pero vamos, que a los dramaturgos no nos sacan casi nunca. Debe de ser que no tenemos *glamour*, o que parece que follamos poco” (Pedrero, 2004, pp. 319-320, 325).

Respecto a la obra de Escabias, en ella aparecen seis mujeres: la Esposa 1.^a, la Esposa 2.^a, la Esposa 3.^a, la Mujer, la Jovencita y la Desconocida. La Esposa 1.^a y la Desconocida son las únicas que no

⁶ La dramaturga protagonista de *Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)* no se corresponde exactamente con Paloma Pedrero, pese a que esta sea la autora y la actriz del texto, y su vida sea la inspiración para crear al personaje. Como señala García Barrientos (2020), el teatro siempre es ficción —incluso en el caso de la autoficción—, de manera que la mencionada protagonista tiene su propia realidad ficcional.

participan de la corrupción y la hipocresía del mundo del espectáculo. En el resto, resulta esencial la cuestión de la sexualización como mecanismo de ascenso laboral. La Esposa 2.^a irrumpe en la fiesta insultando a Víctor porque este incumplió su promesa de seguir dándole trabajo tras el divorcio. Intenta inspirarle lástima hablándole de su mala situación económica y recordándole su pasado como pareja, pero cuando el dramaturgo no accede a su petición, maldice la casa y a su hijo en camino, lo cual demuestra su carácter interesado. En ningún momento, nótese, alude a sus dotes como actriz para conseguir que la contrate.

Por otra parte, la Mujer alecciona a su hija, la Jovencita, para que mantenga relaciones sexuales con Víctor y este la haga así protagonista en su siguiente obra. La muchacha, aún inocente, sugiere presentarse a una audición para conseguir el trabajo, pero su madre se impone: “Tú de la vida no sabes una miaja, así que déjate guiar por mí” (Escabias, 2014, p. 226). No es la primera vez que la Mujer ejerce este tipo de presión sobre su hija, ya que menciona que le consiguió una entrevista con un productor de la que ella salió corriendo. En definitiva, intimar con los hombres con poder se plantea como el mejor camino para obtener un papel relevante. En caso de ser engañada, la madre le dice a la Jovencita que tome el ejemplo de la Desconocida, lo cual demuestra su falta de escrúpulos, ya que esta le dispara a Víctor.

2. 2. El sometimiento a los cánones de belleza

Otro de los temas principales es el sometimiento a los cánones de belleza en el mundo del espectáculo. Se trata de un tema de largo recorrido, ya que la cuestión de la juventud y el atractivo físico ha sido central desde el desarrollo del teatro comercial en el siglo XVI. La obra que más indaga en esta forma de violencia simbólica es la de Resino. La belleza física y la juventud se perfilan como requisitos indispensables para triunfar en el sector. Este es el origen del conflicto de la actriz: joven y guapa, siempre hace el mismo tipo de papeles, creados por y para el lucimiento de sus encantos. El nuevo guion que el mánager le da lo ejemplifica a la perfección: “MÁNAGER.— Además, casi todo lo hablan los galanes...; ACTRIZ.— ¿Quieres decirme entonces qué pinto yo?; MÁNAGER.— Estar, hija mía, estar. ¿Te parece poco?” (Resino, 1990, p. 56).

La actriz es cosificada, de forma que su valor como profesional reside en su físico y no en sus dotes actorales. Corre el riesgo de perder el trabajo si no se mantiene en forma, como le advierte el mánager: “Si sigues

comiendo de esa manera tan exagerada no te darán el papel”. Ella está hastiada de este tipo de vida: no quiere ser estrella, como refleja un elemento paratextual tras el cuadro de personajes: “En realidad, «la estrella» no quiere ser estrella”. Le gustaría retirarse u optar a papeles más complejos, pero solo podrá hacerlo una vez envejezca. Esta condición afecta del mismo modo a los hombres, pues el mánager dice que, de ser atractivo físicamente, tendría otras oportunidades laborales: “MÁNAGER.— ¡Y de los compañeros no te quejarás! [...] Qué músculo, ¿eh? Y el plante...; ACTRIZ.— Cualquiera diría que me envidias...; MÁNAGER.— ¡A ellos! Que de ser yo así, no estaría aquí aguantándote” (Resino, 1990, pp. 51, 50, 52-53).

El monólogo de Pedrero también trata esta cuestión. Para introducir la anécdota del premio Tirso de Molina, la dramaturga dice que “estaba yo muy bue... muy joven por aquel entonces” (Pedrero, 2004, p. 326), lo cual explica que le hicieran semejante proposición. En la obra de Escabias, por su lado, cuando la Jovencita duda sobre si le gustará a Víctor, la Mujer le responde que “la carne fresca le gusta a todo el mundo”. La juventud es por tanto un bien máspreciado que los atributos interpretativos o psicológicos, y para acceder a sus favores bastan el éxito laboral o la riqueza, ya se sea hombre o mujer. Víctor es ejemplo de ello: se ha casado tres veces, cada vez con una mujer de menor edad, e incluso llega al extremo paradójico de que la Esposa 3.^a es menor que los nietos que tiene de la Esposa 1.^a. Asimismo, la mencionada Esposa 1.^a piensa que “el sueño de todas las ricachonas” es “tener un hombre más joven en su cama” (Escabias, 2014, pp. 226, 232). En este caso, el tono metateatral conlleva también una reflexión crítica de corte social más amplio.

2. 3. Un contexto patriarcal y hostil

La última cuestión que analizaré en este apartado es la hostilidad del mundo del espectáculo hacia la mujer, en tanto que contexto patriarcal. Las dificultades con las que se encuentran los personajes pueden clasificarse en dos grupos: la pérdida de libertad y el machismo del sector.

En relación con el primero, la hipocresía, las manipulaciones y los abusos de poder que en abundan en el mundo del espectáculo pueden hacer que la libertad de las mujeres se vea amenazada. La dramaturga creada por Pedrero es la única que consigue conservar su independencia, mientras que la actriz de Resino y casi todos los personajes de Escabias terminan perdiendo su libertad por diversos motivos.

La actriz de Resino, como ya mencioné, es una estrella que no quiere serlo y por ello se rebela. Sin embargo, pronto queda demostrado que su carrera está en manos de los agentes del mundo del espectáculo, a los que el mánager representa. Él se encargó de crear una imagen pública de la actriz que nada tiene que ver con sus aspiraciones teatrales y personales, como demuestra el siguiente diálogo:

MÁNAGER.— No puedes traicionar tu propia imagen: ¡tú casada, llena de niños, olvidando tu carrera, el logro de ti misma, tus aspiraciones...!

ACTRIZ.— ¡No tengo otras aspiraciones!

MÁNAGER.— (*Acusador.*) ¡Tú, un miembro activo del *women-lib!*

ACTRIZ.— ¡Fuiste tú quien me metió en ese lío! (Resino, 1990, p. 55)

El camino que la actriz seguirá está ya predeterminado, como se muestra cuando intenta actuar como un hombre del oeste y en lugar de ello se sexualiza, encarnando a “una chica de *saloon* la mar de *sexy*”. Actúa tal y como le enseñaron: sus dotes actorales están corrompidas por la acción de su agente (Resino, 1990, p. 59). La escena, en un principio cómica, adquiere bajo esta interpretación un halo trágico.

El mánager recurre a la manipulación para que la actriz abandone su intento de rebelión y se amolde a lo que se espera de ella. Actúa movido por intereses económicos y amorosos, y emplea distintas estrategias. Se atribuye el mérito de haberla convertido en quien es y la acusa de ingratitud. Su actitud es paternalista, ya que indica a la actriz cómo debe comportarse y le quita importancia a sus sueños y aspiraciones. Además, se dirige a ella con aires de superioridad y la infantiliza mediante vocativos como “*darling*”, “amor”, “nena” e “hija mía” (Gabriele, 1995, p. 92), que apuntan a una relación de poder desigual entre ellos. Le hace creer que no puede hacer nada para cambiar su situación: “MÁNAGER.— Comprende, nena: no puedes hacer nada.[...]; ACTRIZ.— ¿Es que no cuenta nada mi opinión? ¿Es que yo no soy nada?; MÁNAGER.— Exactamente. Tú solo eres la falsa imagen de ti. Y hay que resignarse” (Resino, 1990, p. 58).⁷ La

⁷ El comentario del mánager puede leerse como un eco de la sociedad del espectáculo de Guy Debord (1992), la cual es un reflejo de proyecciones del “yo” que no reflejan apenas nada auténtico, sino montajes premeditados de identidad para ser consumidos por un público ávido de apariencias. Por otra parte, en el monólogo de Pedrero aparece la idea del mundo como mercado, algo vinculado a la necesidad de vender una imagen que está mediatizada por los medios de comunicación masivos: “Ni el acomodador, ni el de la *esgae*, ni Dios me conocía [...]. Es que, como les decía, el mundo ahora es un gran

voluntad de la actriz queda así finalmente anulada y sujeta a la del mánager: pese a que es una estrella, una triunfadora del mundo del espectáculo, no consigue sentirse realizada.

En el monólogo de Pedrero, en cambio, la dramaturga se presenta como una mujer que siempre batalló por sus objetivos, lo que la lleva a estar cansada de hacerlo al término de su existencia: “No quiero seguir luchando, ¿entiende? Y si no lucho me aburro” (Pedrero, 2004, p. 318). Esta actitud le generó muchas dificultades reales durante su vida, pero aun así consiguió triunfar y sentirse orgullosa de su trayectoria: “En el teatro escrito por una mujer joven, auténtica, bronca y española, cosecha del 57, el pero ha sido de campeonato. Pero, y perdonen la redundancia, a pesar del pero me ha ido de puta madre” (Pedrero, 2004, p. 322).

Por su parte, la obra de Escabias ahonda, al igual que la de Resino, en el precio del triunfo “fácil” en el sector. El caso de Víctor merece atención en este estudio, pese a no ser un personaje femenino, ya que muestra puntos de conexión con la obra de Resino. La carrera del dramaturgo se basa en una mentira, ya que robó la trilogía que lo hizo despegar y el resto de sus obras no son de calidad. Pese a ello, le llueven los éxitos: los profesionales del sector teatral lo idolatran, va a recibir un doctorado Honoris Causa y ha ostentado diversos cargos importantes.

Sin embargo, al menos los periodistas son conscientes de su mediocridad. Muestran un gran cinismo, ya que defienden al dramaturgo solo por dinero: llegan a comparar la situación con el cuento de *El traje nuevo del emperador*. Hablan sin cortapisas de cómo triunfar en el sistema supone renunciar a la libertad individual por miedo a ser excluido del mismo:

EL PERIODISTA 1.º.— Cuando alguien triunfa malo, se vuelve tan políticamente correcto

EL PERIODISTA 2.º.— Su obra se convierte en puro miedo a que El Sistema le retire el beneplácito, y en efectos especiales para ocultar ese miedo

[...] EL PERIODISTA 1.º.— ¡Este puto sistema se lo engulle todo! (Escabias, 2014, pp. 218-219)

Además, tienen la misma idea que el mánager de la obra de Resino de que no se pueden cambiar las cosas: “Todo es un inmenso embusterío orquestado por los Dioses; y nosotros, pobres mortales, nada podemos

mercado. Solo se conoce lo que se muestra en el escaparate. Y el escaparate es la televisión” (Pedrero, 2004, p. 325).

hacer para reconducirlo desde nuestra insignificancia” (Escabias, 2014, p. 220).

Si bien Víctor ha sabido aprovecharse bien durante toda su vida del éxito fácil, este se termina volviendo en su contra. Al término de su carrera, se pregunta si su obra es digna de trascender y empieza a tener miedo de dejar de gustarle a la gente. Para despejar sus inquietudes, necesita la respuesta sincera de su público, pero esta se revela imposible de conseguir. La fama actúa como una barrera para la comunicación entre el dramaturgo y los otros profesionales del teatro, ya que estos siempre lo idolatran para mantener o conseguir un trabajo.⁸ En definitiva, Víctor termina sintiéndose insatisfecho, al igual que la actriz de la obra de Resino.

En este punto, resultan importantes los dos únicos personajes femeninos que no participan de la corrupción del mundo teatral: la Esposa 1.^a y la Desconocida. La primera acude a la fiesta para felicitar a su exmarido y no para conseguir trabajo. Es la única que responde con sinceridad a su pregunta: “Por supuesto que voy a contarte la verdad, la verdad más grande de todas las verdades. [...] ¡La verdad es que nunca has querido saber la verdad!” (Escabias, 2014, p. 234). Sin embargo, no intenta cambiar las cosas, como sí lo hace la Desconocida. Esta es la hija del escritor al que Víctor robó su mejor obra: un hombre de 70 años, sin fama ni recursos para poder defenderse. Es la única que se atreve a hacer justicia, pues dispara al protagonista para vengarse; sin embargo, es una justicia, que, como se verá más adelante, no logra trascender.

En relación con el machismo que atraviesa el sector, en las tres piezas pueden observarse desigualdades derivadas de este. En el caso de la obra de Resino, tanto la actriz como sus compañeros son atractivos físicamente; sin embargo, en el guion ella apenas habla y son ellos los que llevan el peso de la actuación. El monólogo de Pedrero, por su parte, se centra en mostrar y criticar la diferencia de oportunidades entre hombres y mujeres, que se observa tanto en el ámbito familiar como profesional. Respecto al primero, la protagonista habla de que su madre era una artista en potencia que no pudo ejercer: “Si mi madre hubiera podido habría sido... habría

⁸ En la historia de Víctor se observan varios temas que la propia Escabias declara fundamentales en su teatro, como la hipocresía social, el miedo o la incomunicación: “Mis grandes temas [...] son la hipocresía social y todo ese repertorio de dificultades que padece el ser humano para vivir de forma plena en sociedad, con el miedo como piedra angular de muchas de ellas. La incomunicación, la imposibilidad de entenderse con el prójimo o de llegar a otros, [...] aparece y reaparece en casi todas mis obras” (Gutiérrez Carabajo, 2014b, p. 211)

sido mucho: mi madre era una artista sin público, una canallada” (Pedrero, 2004, p. 318). Además, se remonta a su infancia y recuerda que su hermano recibía una paga mayor que la suya por el hecho de ser hombre.

Respecto al ámbito profesional, Pedrero creció en una sociedad en la que las mujeres no podían acceder a todos los puestos de trabajo: “No entendía por qué el mundo era como era, ni por qué no salían mujeres en los telediaris”. Señala las dificultades de ser dramaturga en la España de los años ochenta, pues apenas había mujeres que se dedicasen a ello, y compara esta vocación a un castigo: “Comenzar a escribir teatro en el año 84 del siglo XX, y siendo mujer, es como si una mala mano [...] le hubiese puesto a una un castigo” (Pedrero, 2004, pp. 320, 319). Menciona asimismo un hecho de gran trascendencia simbólica, en línea con las ideas del ensayo *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Wolf: consiguió un cuarto propio para escribir diez años después de comenzar su trayectoria. Se refiere a todas estas desigualdades con el siguiente comentario irónico: “¿Por cierto, ¿los hombres también tienen que pasar este juicio final? (Escucha.) Ah, no lo sé, lo mismo para ellos aquí, como en la tierra, también había otro método” (Pedrero, 2004, p. 324).

Finalmente, en *Yo no quiero ir al cielo* (*Juicio a una dramaturga*) se expone el machismo de parte de los empresarios y críticos teatrales a partir de dos anécdotas. Respecto a los primeros, la dramaturga cuenta cómo quisieron aprovecharse del dinero de un premio que había conseguido; la vieron como una víctima fácil, pues era una mujer joven. Sin embargo, ella no se dejó manipular y, de nuevo, tras mucho batallar, consiguió estrenar a su gusto. Por otra parte, presenta como retrógrado el pensamiento de algunos de los críticos que reseñaron en su momento *La Llamada de Lauren*, una obra de Pedrero que cuestionaba los roles de género: “Era mucho pedir a la crítica, a todos esos hombres ceñudos, que aceptaran mi opinión sobre su masculinidad” (Pedrero, 2004, p. 323).

En cuanto a la obra de Escabias, es significativa la forma en que Víctor se relaciona con las mujeres. El dramaturgo se casó tres veces, lo cual responde al tópico de la agitada vida amorosa de los profesionales del mundo del teatro (Jódar Peinado, 2016, p. 252). Tiene un mal comportamiento con las tres esposas: engañó a la primera con otras, mintió a la segunda sobre su promesa de volver a contratarla y critica a la tercera a sus espaldas, además de serle infiel. El Periodista 1.º, interlocutor del dramaturgo en esta última acción, realiza un comentario misógino al respecto: “¡Mujeres! No podemos vivir con ellas, y no sabemos vivir sin ellas”. Pese a la actitud de Víctor, las tres mujeres no muestran sororidad

entre ellas, sino que se consideran rivales: la Esposa 2.^a dice que la 3.^a es una “hijadeputaanoréxica” cuando esta la ignora delante de Víctor, y la Esposa 1.^a se refiere a la 2.^a como una “negra estropajosa” (Escabias, 2014, pp. 227, 225, 231). Reproducen, por tanto, dinámicas propias de una sociedad machista.

3. PROCEDIMIENTOS DRAMÁTICOS RELEVANTES

En esta sección analizaré cómo algunos componentes formales relevantes de las tres obras se imbrican con el uso de fenómenos metateatrales. Respecto al espacio, en todas ellas es único, como suele ocurrir en teatro breve. Esto permite complementar algunos de los recursos metateatrales de las piezas, bien situando la acción en un contexto artístico, bien despojándolo de una localización precisa para incidir así en la voz de la dramaturga protagonista.

En el caso de la obra de Resino, la voz autorial de las acotaciones describe a los personajes, escenografía, objetos y música a partir del modelo de la época dorada de Hollywood, lo que inmediatamente sitúa al espectador en un ambiente propicio para el elemento metateatral. El decorado representa “un saloncito muy de Hollywood años 50, lo que no quiere decir que nos encontremos en esa década, sino que el ambiente evocará ese momento fastuoso”. Por tanto, se trata de un espacio marcadamente “temporal”, por su condición de cliché, pero a la vez “atemporal”, pues lo realmente fundamental es la fastuosidad del periodo evocado. Los objetos descritos son suntuosos y antes de comenzar los diálogos, suena una música “genuinamente americana, como el *Winston*”. Esta música volverá a sonar al final de la pieza, acompañada de un “The End” que se enmarca como rúbrica y precedida por la acotación “Abrazándola como en cinemascope”. Son elementos que terminan de redondear las referencias al medio cinematográfico y que muestran cómo, incluso en el plano de las acotaciones, se subraya el carácter metaartístico o autoconsciente de la obra (Resino, 1990, pp. 51, 60).

En contraste, en el monólogo de Pedrero el espacio es único, pero no se describe en las acotaciones. Por tanto, participa de la sencillez habitual de sus obras (Serrano, 2004, p. 66). Se supone que representa una especie de espacio metafísico, que permite que la atención recaiga en la protagonista: en su voz, en sus gestos, en su discurso, en su experiencia. En la primera acotación, se señala que suena una música celestial, lo cual da indicios de la ambientación. Esta termina de delinarse con el discurso

de la protagonista y su gestualidad, pues esta mira hacia arriba para hablar con Dios. A su vez, facilita la ya mencionada ruptura de la cuarta pared y la identificación del público de la obra con quienes están escuchando y juzgando a la protagonista: la ilusión metateatral se beneficia así de la aparente continuidad entre espectador y actriz.

Por último, el espacio en la obra de Escabias puede analizarse empleando las categorías de “espacio patente” y “latente” según la terminología de García Barrientos (2012, pp. 163-167).⁹ La pieza se desarrolla en la espléndida mansión de Víctor. El espacio patente está formado por el dormitorio, el aseo y el pasillo que los conecta, mientras que el espacio latente es el salón donde se celebra la fiesta. Se crea entre ambos una interesante dicotomía. El segundo es el lugar de las reuniones sociales, donde predomina la hipocresía del mundo del espectáculo. El primero, en cambio, es un espacio retirado del bullicio, más proclive a lo íntimo, a las confidencias. Se trata de una zona de paso que facilita el encuentro entre diversos personajes, que si se encuentran en confianza se atreven a decir lo que piensan (es el caso de los periodistas) o a expresar sus inquietudes más profundas (lo que le ocurre a Víctor). En este escenario familiar tiene lugar un evento ligado a las dinámicas del mundo teatral que contribuye a generar el efecto metateatral de *La fiesta*, a la vez que facilita la imbricación de conflictos familiares con las miserias del mundo del espectáculo.

En cuanto al tiempo de las obras, tanto en la de Resino como en la de Pedrero se produce isocronía, es decir, “la estricta coincidencia entre duración diegética y escénica” (García Barrientos, 2012, p. 135). La pieza de Escabias es la más compleja a nivel temporal. Los acontecimientos se suceden en orden cronológico y la ambientación es verosímil, pero se observa una confluencia de tiempos (Gutiérrez Carbajo, 2014a, p. 81). En una primera parte de la obra, se presenta a la Esposa 3.^a de Víctor embarazada de ocho meses y Víctor le dice al Periodista 1.^o que cumple setenta años. Tras la aparición de la Desconocida, comienzan los saltos temporales.

El afamado dramaturgo le cuenta a la Esposa 1.^a que cumple setenta y nueve años, pero más adelante le dice a la Esposa 3.^a que su hijo tiene ya

⁹ El espacio patente es el espacio dramático visible: el espacio real de la escena representa “«otro» espacio ficticio”. El espacio latente está formado por los espacios situados entre bastidores, “invisibles para el espectador, pero visibles para los personajes” (García Barrientos, 2012, pp. 163, 165).

cinco años, lo que implicaría que en realidad él tiene setenta y cinco. Asimismo, cuando habla con la Desconocida se desvela la imposibilidad de que esta sea hija del anterior dramaturgo: “VÍCTOR.— Es imposible que tú seas su hija, él tenía setenta años cuando yo...; LA DESCONOCIDA.— Eso no importa, solo importa que se sabe, que alguien lo sabe” (Escabias, 2014, p. 239). La obra culmina con la muerte de Víctor, de la que se dan dos causas. La primera de ellas es que la Desconocida le dispara, y la segunda, que muere de un infarto. Todos estos tiempos se engarzan sin cortes, formando un continuo. El tiempo dramático, que surge de la relación entre el tiempo diegético y escénico (García Barrientos, 2012, p. 99-100), es paradójico. Se trata de un experimento formal, en el que se rompe la unidad de tiempo, pero se mantiene la de espacio.¹⁰

El propósito de dicho experimento podría ser mostrar los remordimientos de Víctor por haberle robado la obra al viejo dramaturgo. Él mismo dice que: “A menudo, a lo largo de mi vida, he recordado a aquel hombre” (Escabias, 2014, p. 239). Esto puede explicar que la hija del dramaturgo aparezca para vengarse de él, algo físicamente imposible. Por otra parte, cuando esta le dispara, se da la paradójica situación de que, aun con el pecho ensangrentado, Víctor le dice a la Esposa 1.^a que no le ha dado. Asimismo, pese a que los invitados de la fiesta son testigos del crimen y la Desconocida denuncia el robo a su padre, los periódicos anuncian que el célebre dramaturgo ha muerto de un infarto. Los hechos mencionados pueden explicarse de forma simbólica: se prefiere encubrir un escándalo que salpica a los miembros poderosos del sistema y a sus allegados antes que hacer justicia. Esta interpretación refuerza la caracterización del mundo del espectáculo como un contexto hostil.

En cuanto a la construcción de personajes, la dramaturga de la pieza de Pedrero se aleja de los clichés y los estereotipos; no es el caso de los personajes de Resino y Escabias, en el que estos recursos permiten que el espectador detecte con claridad el carácter metateatral de las obras y su componente crítico por lo archiconocido de las ambientaciones y situaciones. Estas se plantean en escena para reflejar algo más que una trama que resulta familiar al público. La actriz de Resino se describe en las

¹⁰ La distorsión del tiempo y el espacio mediante la superposición de planos distintos o la introducción de “elementos oníricos, fantasmagóricos inverosímiles en un mundo realista” son recursos propios de la generación de dramaturgas que empiezan su carrera en los 90, pues están en “una búsqueda constante de nuevas fórmulas, técnicas y procedimientos que se distancien del teatro convencional imperante en la escena española” (Gutiérrez Álvarez, 2022, p. 167).

acotaciones siguiendo el estereotipo de diva de Hollywood, e incluso se alude a dos de ellas: “Es joven, gasta de melena a lo Lauren Bacalll y redondeces a lo Marilyn Monroe. Viste bata lamé sofisticada y sexy y fuma en una larga boquilla”. Su comportamiento se ajusta a esta imagen, ya que es sensiblera y caprichosa. El mánager, por su parte, se identifica con estereotipos de novela negra, lo cual concuerda con su comportamiento manipulador: “Un tipo con aire entre policía duro a lo Bogart y de mafioso de segunda fila” (Resino, 1990, p. 51). Durante el diálogo el espectador descubre que se llama Tony. Sin embargo, el hecho de que ni la actriz ni él tengan nombre en el cuadro de personajes permite leer la situación como un prototipo del mundo del espectáculo.

Respecto a la pieza de Escabias, el cuadro de personajes está integrado por diez de ellos, de los cuales Víctor es el único que tiene un nombre propio. Más adelante, durante los diálogos, se conoce el nombre de la Esposa 1.^a, Balbina, y el de los periodistas, Miguel y Antonio. El resto de los personajes son anónimos. Esto tiene un doble propósito en el teatro de Escabias: anular su personalidad, de forma que representen a cualquier persona con el mismo problema, y exponer los estereotipos de mujer y hombre imperantes en la sociedad (García Rodríguez, 2022, p. 63). Por tanto, la situación expuesta puede leerse, al igual que sucedía en la obra de Resino, como un prototipo del mundo del espectáculo.

Además, los personajes responden a los clichés del mundo teatral. Los periodistas critican a Víctor a sus espaldas, pero luego en su presencia se entusiasman por su obra, lo cual pone de manifiesto nuevamente la hipocresía del sector. La Esposa 2.^a se comporta como una amante despechada y llega al extremo de maldecir a Víctor, su familia y su casa. En cuanto a la Esposa 3.^a, se corresponde con el estereotipo de “mujer melodramática”, pues en varias ocasiones se encuentra al borde del llanto y se refiere siempre a su marido con el apelativo anglófono “*darling*”.

Por otra parte, las tres obras están escritas en un registro coloquial, lo cual contribuye a hacerlas más realistas. Asimismo, el humor y la ironía son importantes, lo cual refuerza el componente de crítica y contribuye a captar la atención del público sobre el mensaje que se quiere transmitir. Véanse algunos ejemplos de este estilo cercano al del espectador actual, con referencias, frases y expresiones propias de la España contemporánea: “MÁNAGER.— (*Suplicante.*) No soy de piedra, compréndelo...; ACTRIZ.— ¡Lástima! Serías mucho más decorativo” (Resino, 1990, p. 53); “Además, como dicen los críticos y demás mafia gris, de lo que hay que preocuparse es del hambre en el mundo y no de estas tonterías” (Pedrero, 2004, p. 328);

“PERIODISTA 1.º.— Encomendémonos a Santa Nómima bendita, que alivia cuantas crisis de fe existen y existirán; PERIODISTA 2.º. Santa más grande no conoce en [sic] santoral” (Escabias, 2014, p. 220).

En la obra de Resino las acotaciones resaltan en varias ocasiones la comicidad de la gestualidad: “La besa tan a lo Hollywood que hasta resulta cómico”. El componente humorístico llega a su punto álgido cuando el mánager le pide a la actriz que interprete a un hombre del oeste y ella actúa como una “chica de *saloon* la mar de sexy” (Resino, 1990, pp. 58, 59). En ambos ejemplos, se refuerza el componente metateatral de la pieza: el primero alude a un cliché de las películas hollywoodienses y el segundo, al género del *western*, muy popular en los años cincuenta.

Finalmente, en la pieza de Pedrero las acotaciones tienen un papel fundamental, ya que contribuyen a marcar momentos que provocan un cambio de ritmo al monólogo. La mujer interrumpe su discurso de vez en cuando para hablar o escuchar a Dios —si bien este no le contesta verbalmente—, lo cual le da dinamismo a su intervención: “Ni el acomodador, ni el de la *esgae*, ni Dios me conocía. (*Mirando hacia arriba.*) Lo siento, es una forma de hablar”. En otras ocasiones, se dirige al público o le interpela directamente: “De acuerdo. (*Mira al jurado.*) Buenos días. La verdad es que no les veo bien, pero supongo que ustedes serán los que se quedaron en... el limbo, ¿no?” (Pedrero, 2004, pp. 325, 318). Rompe así la cuarta pared, como ya se explicó, y genera un monólogo *ad spectatores*, en terminología de García Barrientos (2012, p. 78). Esto refuerza su componente *meta*, autoconsciente, en el que se ve implicado el público al participar de la acción (aunque sea de manera pasiva).

CONCLUSIONES

Las tres obras estudiadas son piezas breves metateatrales, pues versan sobre los entresijos del mundo del espectáculo, y encajan en la cuarta categoría de la metateatralidad según Hornby (1986), “literary and real-life reference”. En *La actriz*, de Carmen Resino, hay también un brevísimo momento de la tercera categoría, “role playing within de role”, como hemos visto. Por su parte, *Yo no quiero ir al cielo* (*Juicio a una dramaturga*), de Paloma Pedrero, es una obra autoficcional que contiene diversas reflexiones metaliterarias sobre el proceso de escritura.

Estas obras, pese a sus diferentes tramas y características dramáticas, tratan tres cuestiones relevantes sobre la relación entre mujer y mundo del

espectáculo. La primera de ellas es el acoso sexual y la sexualización como mecanismos para escalar laboralmente. La actriz de Resino cede al acoso sexual de su mánager y este le asegura que así prosperará; por otra parte, la Esposa 2.^a, la Jovencita y la Mujer de Escabias son conscientes de que intimar con Víctor es la mejor vía para conseguir un papel. En definitiva, solo la dramaturga de la pieza de Pedrero rechaza esta dinámica. El siguiente tema relevante es el sometimiento a los cánones de belleza en el sector. En las tres obras la juventud y el atractivo físico son objeto de deseo para las mujeres que quieren progresar en el mundo del espectáculo. La pieza de Resino es la que más indaga en esta cuestión, y se llegan a plantear como requisitos indispensables para llegar al estrellato.

La última cuestión de interés es el contexto hostil y patriarcal al que se enfrentan las mujeres en el sector. Pedrero lo critica directamente y Resino y Escabias lo muestran sin hacer juicios de valor explícitos, aunque lo hacen de manera negativa. En este ámbito abundan la hipocresía, las manipulaciones y los abusos de poder. La dramaturga de la obra de Pedrero se rebela contra todo ello y tras mucho luchar, consigue alcanzar el éxito y sentirse realizada. La Desconocida de Escabias y la actriz de Resino también intentan sublevarse, pero fracasan. La segunda, al permanecer integrada en el sistema, triunfa con mayor facilidad, pero también pierde su libertad y se siente insatisfecha; lo mismo le ocurre a Víctor, el dramaturgo de Escabias. Por otra parte, las obras evidencian el machismo del mundo del espectáculo desde varios ángulos, como las diferencias de guión entre actores y actrices, los obstáculos fruto de la desigualdad de género y la mala actitud de los hombres hacia las mujeres.

Para tratar las temáticas mencionadas, las obras recurren a diversos procedimientos dramáticos que complementan lo metateatral y el componente de crítica. Las de Resino y Pedrero son más sencillas en las categorías temporal y espacial, ya que en ellas se produce isocronía y el espacio es único. En cambio, en la pieza de Escabias el tiempo se vuelve paradójico y la dicotomía entre espacio patente y latente cobra gran importancia. Por otra parte, la dramaturga de la pieza de Pedrero es un personaje complejo, mientras que los personajes de Resino y Escabias participan de los clichés y los estereotipos del mundo del espectáculo, lo que enfatiza la crítica a dicho mundo y la metateatralidad. Finalmente, las piezas están escritas en un registro coloquial, lo cual las hace más realistas, y emplean el humor y la ironía, que sirven para acentuar de nuevo la crítica y captar la atención del público.

En suma, *La actriz*, de Carmen Resino; *Yo no quiero ir al cielo* (*Juicio a una dramaturga*), de Paloma Pedrero, y *La fiesta*, de Juana Escabias son tres obras metateatrales que aportan una visión crítica de la misma realidad desde una perspectiva femenina. Escritas entre finales del siglo XX y principios del XXI, dan cuenta de la desigualdad de oportunidades entre hombres y mujeres y las dificultades a las que tienen que enfrentarse ellas en los ámbitos del cine y del teatro. A partir de este estudio se abren nuevos caminos de investigación, que pasan por el análisis de esta temática en más piezas similares. Esto permitirá ahondar en la poética de la metateatralidad que despliegan diferentes dramaturgas españolas de las últimas décadas. Si para ellas llegar a disfrutar del éxito teatral les requirió enfrentarse a dificultades añadidas a las de sus compañeros masculinos, no sorprende encontrar en su teatro —incluidas piezas breves— una reflexión crítica sobre el propio mundo del espectáculo.¹¹

BIBLIOGRAFÍA

- Casado Presa, Cristina (2017). “«Y no vivieron felices para siempre»: La reescritura del cuento de hadas y la problemática de la subjetividad femenina en «Nueva historia de la princesa y el dragón» de Carmen Resino”. *Feminismo/s*, 30, pp. 31-46. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.02>.
- Debord, Guy (1992). *La société du spectacle*. París: Éditions Gallimard.
- Escabias, Juana (2014). “La fiesta”. *Dramaturgas del siglo XXI. Antología*. Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 215-241.
- Gabriele, John P. (1994). “Metateatro y feminismo en «El color de agosto», de Paloma Pedrero”. En Juan Villegas (coord.). *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (vol. 2). California: Universidad de California, pp. 158-164, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/metateatro-y-feminismo-en-el-color-de-agosto-de-paloma-pedrero-1138050/> [20/03/2024].

¹¹ Me gustaría agradecer al doctor Alejandro García Reidy sus valiosos comentarios y consejos durante la elaboración de este artículo.

Gabriele, John P. (1995). "Estrategias feministas en el teatro breve de Carmen Resino". *Letras Femeninas*, 21(1/2), pp. 85-95, <https://www.jstor.org/stable/23021721> [20/03/2024].

García Barrientos, José-Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato.

García Barrientos, José-Luis (2020). "Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas)". *Las Puertas del Drama*, 53, <https://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/presentacion/> [20/03/2024].

García Rodríguez, Coral (2022). "El lenguaje dramático de Juana Escabias o el teatro de una periodista: Disección de las estrategias discursivas y escénicas de su teatro breve". En Isabelle Reck (ed.). *Juana Escabias, una dramaturga en la trinchera del teatro español del siglo XXI*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 215-241.

Gutiérrez Álvarez, Ruth (2022). "Breve recorrido histórico de la dramaturgia femenina española desde 1975 hasta la actualidad". *Bulletin hispanique*, 124(2), pp. 161-180. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.16407>.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2014a). "Introducción". *Dramaturgas del siglo XXI. Antología*. Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 9-107.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2014b). "Juana Escabias". *Dramaturgas del siglo XXI. Antología*. Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 207-213.

Harris, Carolyn J. (1994). "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero". En John P. Gabriele (ed.). *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp.170-180.

Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Associated University Press.

- Jódar Peinado, María del Pilar (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Jódar Peinado, María Pilar (2016). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España.
- Jódar Peinado, María del Pilar (2018). “Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 617-646. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18338>.
- Jódar Peinado, Pilar (2020). “Desmitificación, reivindicación y lucha: feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”. *Revista Cálamo FASPE*, 68, pp. 39-54, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7954628> [20/03/2024].
- Marra, Arianna (4 de noviembre de 2022). “El metateatro en tres obras de Paloma Pedrero”. *El coloquio de los perros. Revista de literatura*, <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/el-metateatro-en-tres-obras-de-paloma-pedrero> [20/03/2024].
- O’Leary, Catherine (2021). “Tracing a female history of the theatre in Spain: from la nueva mujer moderna to the Backlash and Beyond”. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 5(2). DOI: <https://doi.org/10.1080/24741604.2021.1925441>.
- Resino, Carmen (1990). *Teatro breve y “El oculto enemigo del profesor Schneider”*. Madrid: Fundamentos.
- Rodríguez-Solás, David (2018). Dramaturgas del siglo XXI. *Don Galán. Revista de Investigación teatral*, 8, https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_3&pag=2 [20/03/2024].

- Sánchez Martínez, Sonia (2011). “El juego metateatral y el discurso feminista en «Esta noche en el parque» de Paloma Pedrero”. *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 33, pp. 112-117.
- Serrano, Virtudes (2004). “Introducción”. *Teatro breve entre dos siglos*. Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 9-95.
- Toro, Vera (2010). “La auto(r)ficción en el drama”. En Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 229-250.
- Toro, Vera, Schlickers, Sabine, y Luengo, Ana (2010). “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación”. En Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 7-30.
- Pedrero, Paloma (2004). “Yo no quiero ir al cielo (Juicio a una dramaturga)”. *Teatro breve entre dos siglos*. Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, pp. 316-329.
- Zatlin, Phyllis (1992). “Metatheatre and the Twentieth-Century Spanish Stage”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 17(1/3), pp. 55-74, <https://www.jstor.org/stable/27742005> [20/03/2024].
- Zatlin, Phyllis (1993). “Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero”. *Letras Femeninas*, 19(1/2), pp. 14-20, <https://www.jstor.org/stable/23022239> [20/03/2024].