

DYKINSON EBOOK



Colección Escritoras y Escrituras

*Resistencias literarias*  
*Los lenguajes contra la violencia*

*Sandra G. Rodríguez (Editora)*



**Resistencias literarias**  
**Los lenguajes contra la violencia**

**Colección**  
**ESCRITORAS Y ESCRITURAS**

**EVA MARÍA MORENO LAGO Y CATERINA DURACCIO**  
*Directoras*

*Comité científico*

Antonella Cagnolati, *Universidad de Foggia, Italia*  
Katja Torres Calzada, *Universidad de Sevilla*  
Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia, Italia*  
Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Conecticut, USA*  
Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele di Tesálonica, Grecia*  
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*  
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*  
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*  
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*  
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*  
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*  
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*  
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*  
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*  
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*  
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*

**Resistencias literarias**  
**Los lenguajes contra la violencia**

*Sandra G. Rodríguez*  
Editora

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

Los capítulos presentes en este libro  
han sido sometidos a evaluación por pares doble ciego

© Sandra G. Rodríguez (editora)  
© Las autoras

© Imagen de portada: Sirena dalle chiome bianche de Adriana Assini [www.adrianaassini.it](http://www.adrianaassini.it)

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1122-834-3

*Maquetación:*

Realizada por los autores

## ÍNDICE

MANIFESTAR Y COMBATIR LA VIOLENCIA DESDE LA LITERATURA.....13

SANDRA G. RODRÍGUEZ

“ASÍ ES NOCHE TRAS NOCHE” ESPACIOS DE VULNERABILIDAD Y RESISTENCIA EN *LAS MALAS* (2019) DE CAMILA SOSA VILLADA..... 17

VÍCTOR CANSINO ARÁN

LOS JUEGOS NARRATIVOS DE *LA LOCA DE LA CASA*: LA REALIDAD MÚLTIPLE Y FLEXIBLE..... 30

ANA MACANNUCO RODRÍGUEZ

MUJERES MOLESTAS: LA (NO) MATERNIDAD COMO FORMA DE OPRESIÓN/EMPODERAMIENTO EN LA NOVELA DE AYOBAMI ADEBAYO *STAY WITH ME* (2017) ..... 43

ARIADNA SERÓN NAVAS

DA *LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRÌA A L'AMORE RUBATO*. SILENZI E VOCI DI DISARMANTE DENUNCIA NELL'OPERA DI DACIA MARAINI..... 56

ANNA RITA MARTINES

“USTED CONOCERÁ LA FISIOLÓGIA DE LA MUJER, PERO NO CONOCE SU ALMA”. EL SUJETO FEMENINO EN EL IMAGINARIO NARRATIVO-ERÓTICO DE CARMEN DE BURGOS..... 64

MARÍA INMACULADA NARANJO RUIZ

ENCUADRAR LA VIOLENCIA DE GÉNERO: REPRESENTACIÓN Y RESISTENCIA EN *CONTRA EL VIENTO* DE ÁNGELES CASO..... 77

XIYAO XIA

EL LENGUAJE DE LA AUTOLESIÓN Y LA VIOLENCIA AUTOINFLIGIDA EN LAS VOCES LÍRICAS FEMENINAS

DE CANCIONERO. ESTUDIO COMPARADO ENTRE LA POESÍA DE TRADICIÓN ORAL FRANCESA E HISPÁNICA .....	90
CARMEN PÉREZ RODRÍGUEZ	
DOLORES (LOLA) RAMOS DE LA VEGA, DIFICULTADES E INVERSIÓN DEL ORDEN PATRIARCAL.....	105
NATALIA MUÑOZ MAYA	
PAZ Y MODERNIDAD EN LA OBRA DE CHRISTINE DE PIZAN: ¿UNA TEORÍA POLÍTICA FEMINISTA EN LA TEMPRANA EDAD MODERNA? .....	117
CARMEN RIVERO IGLESIAS	
LA MÚSICA COMO MODELO DIDÁCTICO CONTRA LA VIOLENCIA: LA MÚSICA ACTUAL, EL MEJOR ANTÍDOTO PARA DENUNCIAR LA VIOLENCIA Y VISIBILIZAR LA PROBLEMÁTICA ENTRE LOS JÓVENES.....	131
CATALINA MONTERO RODRÍGUEZ	
NARRATIVA DE ENTRETENIMIENTO Y PROPAGANDA FASCISTA ANTIFEMENINA EN LOS ESCRITOS DE MADDALENA SANTORO.....	145
DARIA DE DONNO	
FÉMINISTE MALGRÉ ELLE. RACHILDE: AMBIGUÏTÉ ET CONTRADICTIONS D'UNE "HOMME DE LETTRES" ....	158
ANGELA DI BENEDETTO	
EL RENACER DE LAS MUJERES: ANÁLISIS DE MICROMACHISMOS EN <i>BIG EYES</i> Y <i>LA BUENA ESPOSA</i> .....	171
NEREA ARTESERO-BERNAL	
LA CRISI DELLO SPETTATORE IN <i>RHYTHM 0</i> , UNA PERFORMANCE DI MARINA ABRAMOVIĆ .....	184
DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO	

SAGRADAS, POSTHUMANAS, ASESINAS: GÉNERO Y PROGRESO EN ELIA BARCELÓ.....	196
EMILIO RAMÓN GARCÍA	
<i>L'AMANDE</i> DE NEDJMA, UN CRI DE RÉVOLTE CONTRE LA VIOLENCE INFLIGÉE AUX FEMMES.....	208
MATHILDE TREMBLAIS	
“L'IMPETUOSA DOGLIA ENTRO RIMASE”. PER UNA RIABILITAZIONE SENTIMENTALE DELLA GELOSIA DI ORLANDO FRA DANTE E ARIOSTO. ....	220
ITALA TAMBASCO	
ALEGATOS ECO(PERMA)POÉTICOS CONTRA LA VIOLENCIA: “SALEN LAS CHICAS DEL BOSQUE”, DE TISHANI DOSHI .....	232
JUAN IGNACIO OLIVA	
LOS TALLERES TEXTILES DE FINALES DEL XIX Y PRINCIPIOS DEL XX: EL RENOVADO PAPEL DE LAS COSTURERAS. ....	245
MARIA ELENA PALMEGANI	
IL FEMMINICIDIO COME ANTI-TRAUMA COLLETTIVO MEDITERRANEO IN <i>LUNGA È LA NOTTE</i> (2020) .....	258
ROSARIO POLLICINO	
“VIAJAR COMO UN ESPÍRITU INCORPÓREO”. REFLEXIONES DE ADRIENNE RICH ACERCA DE LA VIOLENCIA Y EL CONTROL SOBRE EL CUERPO DE LAS MUJERES.....	271
MARIAN PÉREZ BERNAL	
EL CONCEPTO DE ESCRITURA FEMENINA PARA UN ESTUDIO (ANTI-CANÓNICO) DE LA LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL .....	284
PAULA ROMERO POLO	

IL PATRIARCATO TRA LE RIGHE: I ROMANZI DI FORMAZIONE DI GIANA ANGUISSOLA E UNA PROPOSTA PER LA DIDATTICA DELL'ITALIANO COME LINGUA STRANIERA.....	297
MARTINA LOPEZ	
IL MERITO E LA NOBILTÀ DI DUE AUTRICI VENEZIANE .....	311
MIRIAM BUCURÉ	
EMPODERAMIENTO O SUMISIÓN: LA CULTURA DE LA VIOLACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS FRANCESAS DE LAS LUCES .....	325
BEATRIZ ONANDIA RUIZ	
IDENTIDADES INTERSECCIONALES: VIDA-OBRA DE LA BARONESA ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN.....	339
DOLORES DÍAZ TENA	
NO WALL BETWEEN BEING A WOMAN AND BEING A PERSON.....	352
ROSALBA MARÍA GIUSEPPINA FEDERICO	
MATERNITÀ EPISTEMICA E SMANTELLAMENTO DEL SÉ: LA NUOVA VIA PER LA PACE.....	364
ELVIRA LOPS	
GENGIS KHAN, NASCOSTA A PIENA VISTA .....	377
ROBERTO TROVATO	
LA VIA DEL DOLORE E DELLA RESILIENZA: LA SCRITTURA DI ISABELLA BERINZAGA .....	390
ILENIA DEL GAUDIO	
DACIA MARAINI Y LAS ESCRITORAS OLVIDADAS: VERONICA FRANCO E ISABELLA DI MORRA.....	402
ALMUDENA MIRALLES GUARDIOLA	
MERET OPPENHEIM, RELATO ENTRE FISURAS .....	415

MAR GARRIDO ROMÁN

CUENTOS DEL PATRIARCHADO: UN ANÁLISIS FEMINISTA DE LAS NARRATIVAS DE LOS HERMANOS GRIMM Y LA AUTORA CONTEMPORÁNEA ANGELA CARTER. .... 431

MARTA GARCÍA ANTELO

LA AUTOBIOGRAFÍA DE CARMEN BAROJA: *RECUERDOS DE UNA MUJER DE LA GENERACIÓN DEL 98*..... 444

OFELIA GONZÁLEZ ESCODA

IL SONAGLIO DELLE DONNE VS. TRASTULLO DELLE DONNE: UN ESTUDIO COMPARATIVO ..... 457

SILVIA PACHECO

EN EL PRINCIPIO ERA LA CARNE: REAPROPIACIONES FILOSÓFICAS DE LA NATALIDAD ..... 471

ROSSELLA LIUZZO

IL DIBATTITO PEDAGOGICO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA DONNA IN EMILIA PARDO BAZÁN ..... 484

GABRIELLA ARMENISE

PER UNA FILOSOFIA DI VITA: EL CAJENE ROTO LA FORZA DI DIRE "NO" ..... 496

DANIELA DE LEO

STREGATI DAL DENARO? CELESTINA E PLUTO ..... 508

LUDOVICA RADIF

A VOICE OF A WOMAN: THE CONTROVERSIAL TREATISES BY ARCANGELA TARABOTTI..... 521

CHANTAL PIVETTA

VIOLENCE, RESILIENCE AND WOMANISM IN BERNARDINE EVARISTO'S *GIRL, WOMAN, OTHER* AND *THE WINDOW SEAT: NOTES FROM A LIFE IN MOTION*, BY AMINATTA FORNA ..... 536

NURIA TORRES LÓPEZ

MECANISMOS PERSUASIVOS PARA DENUNCIAR LA  
VIOLENCIA CONTRA LA MUJER EN EL FRANQUISMO: EL  
CASO DE MERCEDES FORMICA Y SU ARTÍCULO “EL  
DOMICILIO CONYUGAL” ..... 551

MIGUEL SOLER GALLO

FORME DI VIOLENZA PSICHICA E SCRITTURA COME  
SUPERAMENTO: *QUADERNO PROIBITO* DI ALBA DE  
CÉSPEDES.....567

MARIASOLE DI COSMO

DOLORES (LOLA) RAMOS DE LA VEGA,  
DIFICULTADES E INVERSIÓN DEL ORDEN  
PATRIARCAL<sup>1</sup>

DOLORES (LOLA) RAMOS DE LA VEGA,  
DIFFICULTIES AND REVERSAL OF THE  
PATRIARCHAL ORDER

Natalia MUÑOZ MAYA  
*Universidad de Sevilla*

*Resumen*

En este artículo se ofrecen aspectos biográficos de Dolores Ramos de la Vega, autora de teatro enmarcada en el género chico de principios del S.XX, prestando atención a los obstáculos que encontró para adentrarse en la industria teatral. Se estudia, a través de recortes de prensa, dedicatorias y anécdotas, su autopercepción como escritora y la inversión del orden simbólico patriarcal.

*Palabras clave:* Género chico, teatro, obstáculos, industria, orden simbólico patriarcal.

*Abstract*

This article offers biographical aspects of Dolores Ramos de la Vega, an author in the genre of the early twentieth century, paying attention to the obstacles she encountered in entering the theatre industry. Through press cuttings, dedications and anecdotes, her

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)” y forma parte de un trabajo de fin de máster.

self-perception as a writer and the inversion of the patriarchal symbolic order are studied.

*Key words:* Género chico, theatre, obstacles, industry, patriarchal symbolic order.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se ha propuesto como objetivo principal evidenciar las dificultades que Dolores Ramos de la Vega (Málaga, finales del S.XIX) y por extensión las mujeres creadoras de la época sufrieron al introducirse en la industria teatral del momento. Teniendo en cuenta estos obstáculos sociales, educativos y profesionales en el ámbito creativo y la vida pública -nada hay más público que el teatro-, ha resultado interesante rescatar algunos fragmentos de textos o pruebas que nos señalen su percepción (si es que la hay) como escritora, para así reconstruir una imagen de la mujer autora de la época, pues a lo largo de la historia se nos han presentado como entes pasivos, ya fuera en la creación, recepción o transmisión de la cultura. En el caso que nos ocupa, al no contar con textos biográficos, no podemos reconstruir el mundo social en el que la autora se desarrolló, pero sí que podemos, basándonos en dedicatorias y fragmentos de prensa (que se pueden consultar en los anexos de este trabajo), intuir algunos detalles sobre este hecho.

Las obras que conservamos de Dolores Ramos de la Vega, a las que hemos tenido acceso gracias a su digitalización en la Biblioteca Nacional Española, han sido categorizadas por la crítica dentro del llamado ‘‘género chico’’, con rasgos de sainete andalucista, de gran arraigo comercial. Nos encontramos por tanto en la historia del teatro español de finales del siglo XIX y principios del XX, esto es, la historia de una escritora que el canon ha obviado y una modalidad teatral, el teatro por horas, que la crítica ha ignorado. Es por esto por lo que ahora es importante sintetizar aquí aspectos biográficos que hemos recuperado tras una intensa labor de rastreo en la prensa, que nos ha ayudado a entender mejor a esta autora, sobre cuya obra, a pesar de que es muy amplia, hay un gran vacío crítico.

## 2. BIOGRAFÍA, CONTEXTO Y GÉNERO TEATRAL

Dolores Ramos de la Vega (de aquí en adelante Lola Ramos de la Vega, pues es como firmaba sus obras), fue una soprano, actriz y escritora teatral nacida en Málaga a finales del siglo XIX y criada en Sevilla. Comienza su andadura en el ámbito de la interpretación siendo una niña, a los cinco años. Ingresa en la Compañía Infantil de Zarzuelas Juan Bosch, una de las principales compañías teatrales infantiles activas en este periodo. Debutó como primera tiple en 1900 en el Teatro Eslava de Madrid, que llegó a ser un espacio muy popular para las representaciones del teatro popular. Interpreta allí al torerillo<sup>2</sup>, protagonista de la zarzuela *Carmelo*<sup>3</sup>. A partir de este momento comienza a escribir y a estrenar sus propias obras teatrales, que gozan de grandes éxitos durante las dos primeras décadas del siglo XX. A lo largo de estos años actuó en todas las ciudades importantes de España, representando obras en castellano y en catalán. A partir de 1900, periodo en el que Lola comienza a llevar a cabo sus representaciones, los precios suben y el público cambia: “el género chico será sobre todo el reino de las burguesías medias y bajas [...], así como el de los pequeños propietarios, profesiones liberales” (Salaün, 2011: 182). Para los empresarios del ámbito fue, como es de esperar, un movimiento muy positivo, ya que “entre finales del siglo XIX y los años 25-30, los géneros ‘menores’ representan alrededor de un 75% de los títulos y entre un 85% y 90% de las representaciones” (Salaün, 2011: 178). Se multiplican en estos años los locales y las opciones de diferentes tipos de espectáculos teatrales.

Convivía el género chico, de corte conservador, con lo que se llamó el género ínfimo, que también se llamó “de variedades” y le fue comiendo el terreno a las fórmulas del género chico, repetidas hasta la saciedad, que se iban agotando. Pilar Espín

---

<sup>2</sup> Lola representará, a lo largo de su carrera, a multitud de personajes masculinos.

<sup>3</sup> Con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, dos de los compositores más representantes del género chico. Ambos ayudarían a relanzar el género escribiendo muchas obras en colaboración. Destaca *La Gran Vía* en 1886.

Templado fija la fecha del principio del fin de este género teatral en la temporada 1905-1906, ya que la demanda iba siendo cada vez menor. A pesar de esto, el Teatro Apolo, ‘‘la catedral del género chico’’ (Espín Templado, 2011: 215), siguió ofreciendo representaciones hasta la temporada 1928-1929, justo antes de su demolición. Los gustos del pueblo van cambiando, y vuelven a preferir espectáculos más largos. Lola Ramos de la Vega, conocedora del gusto de la masa, escribe y representa obras cortas durante los primeros años de su trayectoria, de 1905 a 1909, y tras veinte años, en 1929, decide publicar un drama, *Málaga tiene la fama*, un texto mucho más largo que se adapta a los nuevos gustos del público, estrenado en el Teatro Eslava, coincidiendo con el auge y ‘‘apogeo definitivo de la zarzuela grande entre 1920 y 1936, años en los que consiguió ocupar de nuevo el primer puesto en cuanto a la afición del público al género lírico-dramático español. (Espín Templado, M<sup>a</sup> Pilar, 2011: 220). Se nos presenta entonces una mujer ambiciosa, que luchaba por tener una independencia económica y una autonomía personal, conocedora de la industria teatral del momento y de las estrategias comerciales, aunque, como veremos ahora, sufrió los prejuicios y los obstáculos del engranaje teatral.

### 3. DIFICULTADES E INVERSIÓN DEL ORDEN SIMBÓLICO PATRIARCAL

Para las mujeres nacidas a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, no era una tarea fácil penetrar en el mundo del arte. Las causas no eran solamente su condición social, educativa, o lo masculinizada que estaba la esfera cultural, también lo eran sus familias, el modelo de familia imperante, en el que el papel de la mujer debía estar supeditado a su familia, y nada más: ‘‘A las mujeres se les pretendía asignar un papel predominante de madres y esposas, idealizando su situación como de reinas en el hogar, cuando llevaban una vida completamente subordinada a los intereses familiares’’ (Borrás, 1996:31). Así las cosas, si había una niña o mujer en el seno familiar que tuviera inquietudes de otro tipo, se las intentaba reeducar, reprimirles sus impulsos creativos o cualquier actividad que se saliera del prototipo de niña del momento. Es cierto que a finales del siglo

XIX y principios del siglo XX hubo algunos cambios socioculturales que fueron modificando ligeramente las estructuras familiares dominantes, así como la concepción hacia los niños y niñas<sup>4</sup>, aunque es importante señalar que, como normalmente ocurre, estos cambios se fueron integrando, sobre todo, en las familias de las clases sociales medio-altas.

Si se conseguía acceder a la industria teatral, superado el primer obstáculo, venían los siguientes. *La estocá de la tarde* fue publicada en 1908, pero se había estrenado tres años antes, el 28 de octubre de 1905. El 1 de diciembre de 1906, casi un año después de la puesta en escena de su primer texto dramático, Lola Ramos de la Vega cuenta una anécdota que se incluye en el número 17 de la revista *El arte del teatro*<sup>5</sup>, en un artículo que aparece firmado por J. M. Soler. En este punto es importante recordar que “incluso las anécdotas, testimonios, reseñas, memorias, relatos de vida, etc., que nos proporcionan informaciones sobre las mujeres de los escenarios españoles, están escritas por hombres” (Salaün: 2007, 71). El testimonio nos habla de las sensaciones que tuvo Lola Ramos de la Vega en los momentos previos a su primera representación, esto es, las inseguridades que sintió al pasar del plano escénico (ella llevaba ya años actuando), al plano de convertirse en autora. La autoría suponía entrar en el carácter público del teatro, ahora era el momento de establecer un diálogo directo con el público.

Las mujeres tenían, normalmente, una mayor accesibilidad a la profesión de actriz, aunque, como veremos más adelante, normalmente eran infantilizadas, ridiculizadas o cosificadas. Lola, que actuaba normalmente en sus obras, representó con frecuencia a personajes masculinos. Este hecho se explica, por un lado, por el influjo del travestismo de la ópera italiana hasta las primeras décadas del XIX, pero, como sostiene, Alicia Redondo Goicoechea, puede deberse al interés por la ocultación de todo lo

---

<sup>4</sup> La primera Ley del 24 de julio de 1873 fijaba una jornada máxima de trabajo de 5 horas para los niños menores de 10 años, y la prohibición expresa de trabajar de noche a partir de las ocho y media de la tarde (Borrás Llop, 1996).

<sup>5</sup> *El arte del teatro* fue una revista especializada en teatro, que se publicaba quincenalmente desde 1906 hasta 1908, con un total de 66 números publicados. Lola colaboraba en ella y fue portada de uno de sus números, como era habitual en esta publicación.

femenino, en aras de disfrazarse con masculinidad para huir de las presiones o posibles juicios negativos que por ser mujer pudiera recibir, o también, ‘con objeto de entrar en un canon literario que no solo sigue siendo masculino-blanco-burgués sino que se defiende contra lo femenino’ (Redondo, 2001: 31). Les era muy complicado acceder a otros puestos dentro de la estructura del teatro, en puestos que requirieran una mayor intelectualidad. La industria teatral patriarcal aceptaba el uso del cuerpo de las mujeres como herramienta interpretativa, y como reclamo erótico para el público masculino, pero no las reconocía como creadoras intelectuales (dramaturgas, diseñadoras escénicas, empresarias, impulsoras de nuevas teorías o prácticas escénicas, etcétera). A esta dificultad del sistema, hemos de añadir que, el silencio histórico que ha extinguido las voces de las antecesoras propiciaba sus inseguridades, conduciendo a las escritoras a una situación de soledad y miedo. Sentían también inseguridades a la hora de establecer juicios críticos sobre sus obras teatrales, las ajenas, o la actuación en la representación, como se ve en la dedicatoria a Ricardo Güell<sup>6</sup> en *El niño de Brenes*, en la que Lola, que pese a ser una autora valorada y querida por el público y la crítica, explica que ‘nadie soy yo para juzgar actos de tal valía’, hablando de la calidad de la representación del actor Ricardo Güell. Como sostiene Antònia Cabanilles,

Las mujeres tienden a acentuar sus propios actos lingüísticos, matizando los juicios y decisiones [...] Su modo de hablar corresponde a un sujeto que no cuenta demasiado con ser tomado en serio, y que debe preocuparse en cada momento para establecer, [...] su propia credibilidad. Un sujeto que a duras penas es reconocido como dotado de un poder-hacer en el sentido de autoridad y de capacidad, todavía menos de un poder-hacer tan particular como lo es la competencia para emitir juicios (Cabanilles, 1989: 19-20).

Lola comienza su anécdota explicitando estas inseguridades, asegurando que, si llevó la obra a representación, ‘fue con la

---

<sup>6</sup> Se puede consultar en el Anexo 1.

condición de que nadie supiera que era yo la autora”, “abrigaba así la esperanza de que si la obra no era del agrado del público, quedaba ignorada aquella atrevida tentativa”, esto es, desde el anonimato, considerando su inclusión en el espacio de la autoría como una “atrevida tentativa”. Llegada la noche del estreno, relata con ironía que, un buen amigo, “uno de esos moscones de escenario”, le preguntó sobre la autoría de la obra, que vaticinaba muy mala. Sostiene Cristóbal Castro, crítico teatral del siglo XX:

Los hombres de teatro, empresarios, autores, actores, - consideran a las autoras, como Schopenhauer, ‘sexu equor’. Pese a todas las conquistas sociales, políticas y económicas del feminismo, ellos persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria, mas como autora, la rechazan. Y si alguna - rara excepción, mirlo blanco- logra estrenar alguna vez, todos forman un frente único para que no estrene la segunda. Los hombres de teatro, gregarios de la costumbre y del prejuicio por un lado, y no muy viriles en afrontar la lucha por el otro, piensan que el teatro, como ciertas novelas, es solo para hombres. ¡ (citado en O’Connor, 1989: 92).

Lola responde, titubeando: “-No sé; no puedo dar mi opinión...- Y en un *arranque maternal* añadí vivamente: - es bonita -, arrepintiéndome después de aquel justificado desahogo” (cursiva mía). Reivindicando el rol materno, que da lugar a otro producto, la obra literaria, esto es, “plantea la creación literaria, de inicio a fin, como un asunto de maternidad y por ende, como algo que sí compete a las mujeres” (E. Valcke, 2005: 82). Se asumía que además de los roles de esposa y madre, que se perpetuaban de generación en generación en las niñas y mujeres, el ámbito creativo también les pertenece. Se puede entender también este *arranque maternal* en el temor a la crítica que, como ya hemos visto, se explicita en el relato, “la madre que teme que el fruto de sus desvelos no sea aceptado por los demás” (E. Valcke, 2005: 83). La conversación sigue y este “buen amigo” le asegura que, según sus noticias, la obra parece bastante mala y él, entre otros, irán a “reventarla” y añade: “¿Qué padre niega a un hijo?”, a lo que ella responde: “¡Dios mío, y qué mal me

sentaron las palabras de aquel amigo! ¡Qué nohecita pasé! No he de olvidarla nunca”. La obra es un éxito y, al final, el público, “llamaba insistentemente a los papás de la criatura”, así que la autora, en su discurso, plasma la concepción de la creación maternal en relación a la actividad literaria, cuyo fruto será una obra publicada que dedicará a su madre.

Otro ejemplo de esta idea lo vemos también en la dedicatoria<sup>7</sup> de la publicación de *El niño de Brenes*, en 1908, esta vez dirigida a unos “distinguidos amigos”, los empresarios Rafael Rico y Antonio Guardiola, a los que les comenta que está muy orgullosa “de honrar mi criatura” y, en la misma obra, en la segunda dedicatoria, dirigida al actor Ricardo Güell, en la que afirma que agradece a los actores, de nuevo, “en un grito maternal”<sup>8</sup>.

Podemos considerar entonces a Lola Ramos de la Vega como una inversora del orden simbólico patriarcal, el del padre, en el que se “cuida el amor entre madre e hijo como su bien más precioso. [...] pero en una cultura en la cual el amor de la madre no se enseña a las mujeres.” (Muraro, 1994: 13). Para superar esta ansiedad de la autoría, Lola Ramos podría, como era habitual en la época, haber dedicado su primera obra impresa a algún empresario de la industria teatral que, en su mayoría, estaban más interesados en su dinero que en el arte. Sin embargo, decide valorar la figura de su madre y dedicársela a ella, acudir a la madre como vector de cultura y lenguaje, lenguaje que “aprendemos no como algo adicional ni separado, sino como parte esencial de la comunicación que tenemos con ella” (Muraro, 1994: 42), explicitar la relación entre la maternidad y la creación artística, y de este modo tan sutil, resumir en una anécdota uno de los obstáculos patriarcales que se encontraba en el mundo del teatro.

A este respecto, creo necesario traer aquí la dedicatoria que Lola Ramos hace a su madre en su primera obra estrenada (1905) y publicada (1908), *La estocá de la tarde*<sup>9</sup>:

¡¡Querida madre!!

---

<sup>7</sup> Se puede consultar en el Anexo 2.

<sup>8</sup> Se puede consultar en el Anexo 1.

<sup>9</sup> Obra estrenada el 28 de octubre de 1905 en el Teatro Eldorado de Barcelona.

A ratillos perdidos, como se dice vulgarmente, te escribí esta zarzuelita.

El éxito ha sido grande y unánime; si me alegré en el alma del resultado obtenido, fue por ti... solo por ti, pues desde el primer momento, pensé en dedicártela y que tu nombre quedara estampado en la primera página ¡que sin duda, será la que tenga más valor...!

Vaya, pues, mi dedicatoria en forma de brindis taurino, ya que sus principales personajes son toreros:

¡Doña Dolores!, permita Dios que viva usted más años que yo, que la rebose la salud y a mí no me falte pa que puea brindarle muchas veces y decirle: Vaya por osté ¡¡La estocá de la tarde!!, y ojalá tó lo que produzca, si es mucho como si es poco, se lo gaste osté con felisiá, en esa Málaga donde ha nació, entre sus famosos boquerones y su vino moscatel, caminito der Limonar...

Tu hija,

Lola

(*La estocá de la tarde*, 1908).

Con esta dedicatoria, que probablemente en los estudios literarios de corte más tradicional se hubiera pasado por alto, o simplemente se habría indicado la destinataria de esta, podemos ver, desde la mirada de los estudios de género, cómo Lola Ramos de la Vega, no solo toma conciencia de ella misma como autora, como sujeto creador, expresa su deseo de actividad, creatividad y profesionalización, sino que también valora y reivindica la herencia materna y vuelve a invertir, como hemos dicho, el orden simbólico patriarcal.

Nos indica que, *a ratillos perdidos*, entonces, considerando la actividad de la escritura como algo no esencial o prioritario, aclarando que encuentra esa expresión vulgar, le ha escrito a su madre una *zarzuelita*. La elección del diminutivo puede deberse a cuestiones formales, pues *La estocá de la tarde* es una zarzuela en un acto, o también, a la muestra de modestia por parte de la autora, temerosa de los juicios culturales que pudiera recibir desde una crítica patriarcal, poco benévola con las escritoras de teatro. Desde nuestro punto de vista, es la segunda hipótesis la que toma más fuerza, ya que después añade: ‘‘El éxito ha sido grande y unánime’’, esto es, vuelve a defender su obra y su capacidad creadora.

Este éxito provocó en Lola mucha alegría por su madre, a la que dice, pensó en dedicársela desde el primer momento, reivindicando su genealogía femenina, en contra de la opinión, cuanto menos misógina de que el ingenio y la capacidad de creación literaria es masculina. Por otro lado, valora el papel que ha tenido su madre como transmisora, en primer lugar, de la lengua, el instrumento con el que realiza sus textos, y, también, la cultura. Esto es, coloca a su madre en un lugar que la aleja del esquema tradicional de la familia: el de madre y esposa.

Otra cuestión importante, desde nuestro punto de vista, es la trascendencia. El deseo que expresa Lola es que el nombre de su madre, no tanto en el sentido estricto, “Doña Dolores”, ya que, al ser Dolores un nombre tan común, si su intención hubiera sido esta, habría incluido el apellido, sino en el lugar que ocupa, “¡¡Querida madre!!” quede estampado. La autora quiere que perdure este reconocimiento, que permanezca para siempre, y además le da un lugar privilegiado en su primera obra publicada: “tu nombre quedara estampado en la primera página ¡que sin duda, será la que tenga más valor...!”, confiriéndole así más importancia a esta página, incluso, que al texto teatral.

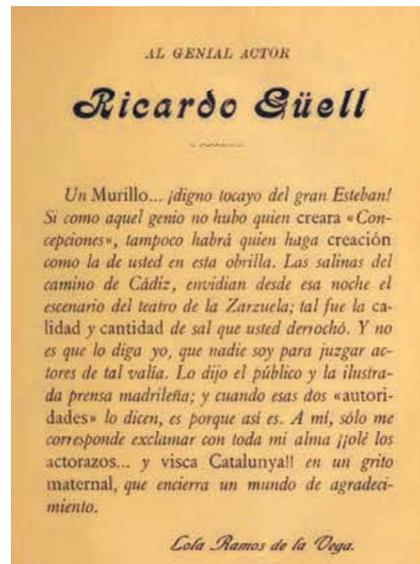
#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRÁS, José María (1996). *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- CABANILLES, Antònia (1988). “Crítica literaria femenina”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, VI-VII, 79-85.
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar (2011). “El género chico, ese gran teatro”, en Espín Templado, M<sup>a</sup> Pilar, *La escena española en el umbral de la modernidad*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 233-260.
- MURARO, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS.
- O’CONNOR, Patricia W (1989). “La difícil dramaturgia femenina española”, en *Letras femeninas*, Vol. 15, pp. 91-99. Michigan State: University Press.

- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2001). "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas", en Segura Graíño, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*. Madrid: Narcea, pp. 19-46.
- SALAÜN, Serge (2007). "Las mujeres en los escenarios españoles (1980-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo", *Dossier Feministes*, 10, pp. 63-83.
- SALAÜN, Serge (2011). "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, París: Presses Sorbonne Nouvelle pp. 23-31.
- VALCKE, Cristina Eugenia (2005). "Alfonso o la negación de la madre", en *Revista Poligramas*, nº24, pp. 78-95. Cali: Universidad del Valle.

## ANEXOS

### Anexo 1



Anexo 2

