

BRUJERÍA Y DISIDENCIA FEMINISTA EN *HUMO DE BELEÑO* (1986), DE MARIBEL LÁZARO

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ

Instituto de Historia, CSIC/ Universidad Complutense de Madrid

LA HISTORIOGRAFÍA TEATRAL ha dedicado poca atención al estudio detenido e individual de las dramaturgas de los ochenta, con pocas excepciones como es el caso de Carmen Resino, Paloma Pedrero o Lidia Falcón. Sin embargo, con el creciente afianzamiento de la democracia, la inversión en cultura por parte del gobierno socialista y el fortalecimiento de nuevas instituciones teatrales, como el Centro Dramático Nacional o el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, se propicia un acto sin parangón relacionado con las dramaturgas españolas. Este proceso de visibilización y de conquista del espacio público de las mujeres dedicadas a la escritura dramática ha sido entendido, con cierto desacierto, como un «renacer» [Serrano 1994, 2004; Nieva-de la Paz, 2018] o como un «boom» [Espín Templado, 2011], lo que resulta contradictorio si consideramos que nunca hubo un «nacimiento» previo. Ni siquiera en las anteriores décadas durante el franquismo se destacan suficientes nombres en la escritura teatral como en los ochenta, quizá las más destacadas fuesen Pilar Millán Astray, Julia Maura, Maria Aurèlia Capmany y, sin duda, Ana Diosdado. No obstante, de la gran nómina de creadoras de esta década pocas han seguido ocupando espacios centrales en los estudios del teatro español. Es más, los textos han dejado de reeditarse y siguen aún a la espera de una escenificación que, en la mayoría de las dramaturgias, no llegó a materializarse en aquellos años. Entre esos nombres, Maribel Lázaro (Córdoba, 1947) representa el perfil de una nueva dramaturga activa por la exploración de nuevos lenguajes y por la búsqueda de un lugar en los escenarios españoles de los que, por el absoluto desamparo

institucional¹, se sintió excluida, razón por la que continúa su escritura fuera de los circuitos comerciales y reorienta su carrera hacia la pedagogía teatral. Por ello, resulta acertada la afirmación de Julia García Verdugo [1995: 18] al lamentar que «su imaginación desbordada, que llevaría contraste a la escena española, se pierda en un ambiente teatral excesivamente realista».

Por la necesidad de visitar de manera crítica este periodo y generar nuevas interpretaciones en torno al teatro español del siglo XX, este artículo se centra en un estudio detallado de *Humo de beleño* (Premio Calderón 1985 y publicada en 1986)² para desentrañar las claves de la obra, su particular lenguaje escénico y las estrategias de denuncia feminista a través de la alegoría que enmarcan la escritura de Maribel Lázaro en el «ala alternativa o experimental» [O'Connor, 1988: 48]. Ya Julia García Verdugo [1995: 18] señaló que el estilo de Maribel Lázaro se formula como un reflejo «de sus propios fantasmas característicos de la España rebelde de los 70, los cuales indudablemente marcaron su vida», en donde se pueden advertir antecedentes de su escritura antirrealista en el grupo neovanguardista o *underground*. Por esa misma razón, cabe suponer que la indagación vanguardista y el lenguaje poético de Lázaro se presentan como una limitación para un público medio. A ello se suma la posición negativa de la crítica, acostumbrada al teatro realista, lo que explica el rechazo de los escenarios españoles [Serrano, 2004].

Humo de beleño, como ya se ha apuntado en estudios generales, se inserta en un interés particular de las creadoras del periodo por revisar, reinvertir y deconstruir la historia que ha excluido a la mujer como «búsqueda de su identidad a partir de la reflexión

¹ El Premio Calderón de la Barca que recibe por unanimidad en 1985 por *Humo de beleño* recogía en sus bases la concesión de ayudas o subvenciones de otro tipo para la puesta en escena de la obra o la realización de una lectura dramatizada. Conozco de mano de la propia autora que, pese a su insistencia, nunca se cumplió esta prerrogativa del premio concedido. Es más, en el listado de premiados del Boletín Oficial del Estado, se anuncia el premio como desierto en el año correspondiente al galardón de Lázaro, hecho que se contrapone con los datos constatados en la prensa y en la publicación del texto en *Primer Acto*.

² Maribel Lázaro, «Volé con ellas», *Primer Acto*, 212, p. 73, 1986a; *Humo de Beleño*, *Primer Acto*, 212, pp. 74-103, 1986b.

sobre los orígenes de nuestra cultura» [Nieva-de la Paz, 2018: 96]. Como apunta Espín Templado [2011: 58], en las dramaturgias escritas por mujeres en el fin de siglo se constata un compromiso con la memoria como estrategia de revisión simbólica del presente, del poder patriarcal y de la situación social de las mujeres. Con diferentes lenguajes, destacan en esta línea *Un olor a ámbar y Juego de reinas*, entre otras, de Concha Romero; *La nueva historia de la princesa y el dragón*, de Carmen Resino; *Las mujeres caminaron sobre el fuego del siglo*, de Lidia Falcón; o *En igualdad de condiciones*, de Pilar Pombo. Por esa razón, Maribel Lázaro se posiciona dentro del grupo que rompe con el modelo patriarcal y busca crear nuevos personajes desde otras ópticas de interés contemporáneo y con sensibilidad con los preceptos de la segunda ola feminista, lo que se ha considerado como la primera tentativa de generación de discursos teatrales de naturaleza femenina y/o feminista, según la fuente [O'Connor, 1988; Serrano, 1994; Floeck, 1995]. Esta cuestión ha generado un debate dentro de la crítica teatral feminista a partir del pionero estudio de Patricia O'Connor [1988], quien califica a las dramaturgas españolas del siglo XX según su compromiso con la reivindicación de las mujeres o la condescendencia con los modelos masculinos y tradicionales. En este trabajo se analiza, precisamente, la defensa de un discurso feminista, su aportación en la época, su correspondencia con el pensamiento de aquel momento y, sobre todo, su pervivencia. No se ha de olvidar que en 1986 se presenta la Asociación de Dramaturgas Españolas, de la que formó parte Lázaro. Desde esta óptica, *Humo de beleño* se configura como un destacado ejemplo de escritura feminista, en donde dialoga la actualidad de algunos planteamientos con conceptos que han sido superados con la evolución de los feminismos.

Esta obra fue la primera pieza que terminó la autora en 1982 [V. M., 1986] tras una larga dedicación a la interpretación escénica. Solo se ha publicado en la revista *Primer Acto* sin reediciones³. Esta obra recibe una especial influencia valleinclanesca al enrai-

³ Maribel Lázaro tan solo ha publicado, de manera individual, *La fosa* en 1990. En la Biblioteca de la Fundación Juan March se conservan ejemplares de algunas obras inéditas como *La defensa*, *Chapas*, *En busca de Punchinclas*, entre otras.

zarse con el mundo mágico y místico de las *Comedias bárbaras* y conecta curiosamente con *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras. Según me ha comentado la autora, la lectura de *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja, la inspiró para confeccionar el texto que conecta con la historia y los discursos generados durante la conocida como «caza de brujas» medieval. El estilo, por tanto, se caracteriza por su fuerza poética y evocadora que intensifica la subversión, el misticismo y erotismo, aspectos propios de la poética de la dramaturga interesada por lo fantástico, lo esotérico, lo siniestro y lo oculto.

Algunas interpretaciones del texto teatral han entendido la obra como «una rebelión contra el poder, contra el padre, contra la religión que han dejado sin espacio a las mujeres» [Ragué-Arias, 1993: 15] que se consigue, como en *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, en tanto que «female solidarity is the only weapon available to women to overcome sexual, political, religious and physical abuse at the hands of men in power» [Roberts, 1999: 98]. Desde esta perspectiva, cabe valorar que «Lázaro apunta hacia la autodefinición de lo femenino y de lo que puede entenderse por autoridad femenina, invirtiendo revolucionariamente los códigos patriarcales» [O'Connor, 1998: 51], por lo que se puede considerar una obra escrita en «clave feminista», como *La fuga*, como ya ha apuntado Nieva-de la Paz [2018: 97]. De hecho, Ragué-Arias [1993:15] reivindicó *Humo de beleño* como una de las dramaturgias más comprometidas con la causa feminista, a pesar de algunas cuestiones que se plantean a continuación, y destacó el valor de Maribel Lázaro al definirse abiertamente como feminista, a diferencia de la mayoría de sus coetáneas. No obstante, Patricia O'Connor [1988: 50] explica *Humo de beleño* como una alegoría contra la opresión a la sociedad española por el régimen franquista, aunque por la fecha de composición resulta una afirmación arriesgada e imprecisa. Aunque «subyace [el franquismo] bajo la vida silenciosa y ascética que les es impuesta a las mujeres» [Sánchez de Aguilar y Rodas, 2001: 98], estas circunstancias de opresión a la mujer trascienden la dictadura en sí misma. Así pues, la obra de Maribel Lázaro puede comprenderse, en cualquier caso, como una alegoría del poder que ejerce la violencia y

aniquilación de los cuerpos, máxima última que late en piezas de la neovanguardia como *El hombre y la mosca* (1968), de José Ruibal; *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal; o *Las hermanas de Búfalo Bill*, de Manuel Martínez Mediero. Este poder, por tanto, puede ser singularizado en clave franquista o heteropatriarcal. Sobresale esta segunda interpretación porque «aunque parte del lenguaje es masculino, hay una ideología feminista y una simbología femenina muy evidentes» [Ragué-Arias, 1993: 15].

La acción dramática se sitúa en Galicia, en el siglo XVII⁴. Este cronotopo evoca, dentro de la cultura española, «religious fanaticism, superstition, political conservatism, the birthplace of Franco, wide disparities between rich and poor, etc.» [O'Connor, 1990a: 575]. Se representa, pues, la historia de unas brujas perseguidas por la Inquisición. Esta institución, ante el crecimiento de los aquelarres, busca exterminarlas y alejarlas del pueblo. Las cinco protagonistas, que se habían integrado en la sociedad sin que nadie las descubriera, deciden suicidarse tras ser juzgadas de brujería para evitar que los inquisidores las maten, acto último de rebeldía y de afrenta al poder normativizado. La elección del espacio rural para el desarrollo de la acción dramática simboliza paradójicamente, por un lado, el sistema que necesita supervisar y controlar la disidencia y, por otro, la búsqueda de espacios marginales y autogestionados en los que las brujas abandonan su máscara social y establecen una subcultura en donde se reconfiguran las relaciones entre las brujas integrantes. Por eso, como advierte Helen Roberts [1999: 96] en referencia a *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, y a *Humo de beleño*, «each group lives isolated from, but still under the influence of, an extremely oppressive pathiarchal society», por eso las protagonistas de Maribel «in

⁴ Maribel Lázaro, a quien agradezco enormemente su generosidad, me hizo llegar una versión de *Humo de beleño* que transcurre en su Andalucía natal, en donde se pueden apreciar cambios significativos en los personajes y en la acción dramática. Sin duda, habría que comparar estas dos versiones, ya que esta última, fechada el 28 de agosto de 2010, desplaza al Satanás fálico de 1985 hacia un Satanás-Satanasa, lo que confirma la implicación feminista de la autora que ha ido variando y evolucionando a la par de los feminismos.

order to live their lives free of persecution, have chosen to live on the margins of traditional society».

En esta subcultura que recrea Maribel Lázaro, se aporta una visión positiva de la brujería, aunque en ocasiones sobrevivan tópicos y estereotipos generados ante la mujer despreciada o «primera mujer» [Lipovetsky, 2007]. Se caracteriza esta comunidad marginal por la inversión de los ritos cristianos (por ejemplo, se reinventa en clave erótica y esotérica el padrenuestro); por la importancia de las drogas (como se aprecia en el título) como vía de exploración mística y de evasión de la realidad que representa al poder; por la desnudez de los cuerpos con una voluntad de resignificar la naturaleza, de revertir la mirada eucarística de la sangre y de reivindicar lo escatológico; por las danzas macabras como ascensión ritual; por la reinención de los signos católicos desde una visión diabólica; y por la brujería como salvaguarda de la inteligencia femenina y como vehículo extraoficial para solucionar lo que el sistema ha cimentado como norma social y código penal. Sin duda alguna, la comunidad que presenta Lázaro se fundamenta en las sexualidades disidentes. Llama la atención el refuerzo contradictorio del falocentrismo en Satanás, aspecto que convive con un desplazamiento de la genitalidad binaria (pene/vagina) en favor del ano, a la manera de Paul B. Preciado [2011]. Téngase en cuenta que la práctica del beso negro se convirtió en una de las señas de herejía en los juicios a las brujas: «Muestra tu trasero [piden las brujas], que quiero besar el lascivo agujero» [Lázaro, 1986b: 78]. A ello se suman las prácticas orgiásticas lésbicas entre las brujas que, si bien se han entendido como lesbianas por la crítica, su relación con el falo de Satanás las convierte en bisexuales. Este tipo de deseo conecta con una realidad no heterocentrada y fortalece unas relaciones no normativas. Como han apuntado algunas autoras, el elemento masculino está en última instancia detrás de toda esta subcultura marginal, como si fuese inevitable crear una nueva comunidad no falocéntrica y autogestionada: «¡Ensártanos con tu miembro, padre nuestro que estás en los infiernos!» [Lázaro, 1986b: 78]. En definitiva, como apunta acertadamente Candyce Leonard [1992:

253], en las dramaturgas de los ochenta, «their characters show a rejection of, but not a release from, male authority».

La clave de la obra, por tanto, reside en la intención de los personajes por subvertir el orden que genera el oscurantismo religioso y político: O'Connor [1998: 49], en este sentido, ha releído la obra como la revolución contra el sistema/padre por sus hijas oprimidas. Las brujas, por tanto, representan la subversión frente al resto de personajes que refuerzan el orden de manera acérrima, en claro ejemplo de «supremacía masculina» [Federici, 2010: 257] contra los indómitos personajes femeninos. Sin embargo, con gran acierto histórico por parte de Lázaro, entre los personajes femeninos no relacionados con la brujería existe el miedo a la acusación, por lo que las mujeres del pueblo responden al orden patriarcal del siglo XVI que las reduce a la doble dependencia y: «de sus empleadores de los hombres» [Federici, 2010: 148] para librarse de ser condenadas por brujas. Aun así, resulta interesante la contradicción en el complejo personaje de Flora Fontecha que representa el modelo de «esposa desobediente» [Federici, 2010: 155] que estuvo tan mal visto como la «puta» o la «bruja» y a la vez desobedece por intentar retener a su marido a su lado, lo que le genera un gran arrepentimiento y culpabilidad. Sin ninguna duda, *Humo de beleño* se constituye como una revisión contemporánea de la caza de brujas. Este hito histórico degrada a la mujer y potencia el control de su cuerpo y su sexualidad, debido a factores demográficos tras la peste negra que ponían en riesgo la economía y la política, lo que confirma que «las mujeres no hubieran podido ser totalmente devaluadas como trabajadoras, privadas de toda autonomía con respecto a los hombres, de no haber sido sometidas a un intenso proceso de degradación social; y efectivamente, a lo largo de los siglos XVI y XVII, las mujeres perdieron terreno en todas las áreas de la vida social» [Federici, 2010: 153].

Por estas razones, los personajes de Lázaro crean una comunidad autosuficiente, guiada por ideales que se apartan de las prácticas sistémicas, y se afianza en dos grandes pilares: el empoderamiento que las lleva a negarse a la neutralización y condena hasta el punto de suicidarse y la sororidad que es, en definitiva,

el único camino para poder empatizar con la otredad y culminar la liberación. Por ejemplo, en el final de la obra, el personaje de Susa de Caldas afirma: «Juntas, que no solas, nos vamos de esta tierra, y por eso esta muerte es más dulce que la mandrágora» [Lázaro, 1986b: 103]. Como concluye Helen Roberts [1999: 97], «female solidarity empowers women, as it enables them to control their own destiny and circumvent patriarchal power». De esta manera, se concluye que la obra se estructura sobre dos planos (uno de uso mimético y otro alegórico) trazados por las brujas/emancipación y la Inquisición-pueblo/dominación.

Las cinco protagonistas de *Humo de beleño* son Susa de Caldas, Carmiña Asaño, María la Belideza, Maruxa Folladel y Dominga la Temeraria que encarnan la subversión en un sentido amplio: «No soy mujer de leyes, ni de letras, ni siquiera un punto de algo en esta tierra. [...] Me gusta ser grano, y siempre he vivido azotando el viento que lo moviera» [Lázaro, 1986b: 100]. Según la lectura de O'Connor [1988], simbolizan la oposición subterránea que actuaba al margen del régimen y ocultaba su militancia anti-franquista a pesar de estar plenamente integrada en la sociedad. Desde una lectura contemporánea, se presentan como un traspunto del activismo feminista que lucha cooperativamente «por reivindicar la propia identidad, por salvaguardar el propio ser» [Lázaro, 1986a]. Por tanto, se presenta una femineidad disidente y subversiva que atenta contra los ideales tradicionales que, sin el concepto de grupo y sororidad, se vería limitada y coartada, pues como lamenta en la cárcel Carmiña:

¡Mala hora en la que mi madre me dejó nacida! ¡Maldito el monstruo engendrado en mis entrañas! Que no me animo a vivir de tan abominable pecado. ¡Látigos de acero caigan sobre mi pellejo y borren mi culpa con el rojo de la sangre y la carne partida! ¡Oh, gran Dios, qué gozo haber confesado mi culpa con entereza! [Lázaro, 1986b: 95]

Esta lectura de la disidencia feminista en *Humo de beleño* se refuerza, como bien han apuntado Sánchez de Aguilar y Rodas [2001: 104], en la actualización de la brujería tradicional al favorecer nuevas prácticas que destruyen la normatividad de las relaciones del sistema cisheteropatriarcal. No solo aparece el conjuro en torno al caldero del que surge el humo de beleño

que narcotiza a las mujeres, sino que se explora el mundo de la drogadicción en boga en la época, y que Lázaro refleja en otras obras aún inéditas, o se enfatiza el lesbianismo. En cuanto a esta orientación sexual, se han de apuntar las estrategias feministas del sufragismo y la primera ola en la que las mujeres tendían a estas relaciones como acto de solidaridad y supervivencia, puesto que se evitaba la irrupción de la masculinidad dominante en sus vidas impidiéndoles actuar libremente. Así, esta elección adquiere en *Humo de beleño* una función social de conexión con el grupo y de compromiso con el resto de compañeras: las brujas de Lázaro entregan hasta su cuerpo en un acto político que remarca su marginalidad y confrontación directa con los ideales tradicionales del poder. Gritan las brujas tras evocar a Satán: «¡Tomadme y poseedme, hermanas! ¡¡Tomadme y poseedme!! (Este último grito se mantendrá. Mientras el jadeo se desboca junto con el ritmo)» [Lázaro, 1986b: 78]. De esta manera, se constituye un alegato en favor de la sororidad, en contraposición de la hermandad o fraternidad que borra los espacios de comprensión, compromiso, lealtad y empatía entre las mujeres. Resulta curioso que, en *Un olor a ámbar*, de Concha Romero, y *La fuga*, de Maribel Lázaro, ocurra lo mismo con un grupo de monjas que acuden al lesbianismo y a la sororidad como creación de una comunidad autogestionada y autosuficiente independiente del mundo exterior y preestablecido en torno a lo masculino.

El personaje latente de Satanás se considera como una fuerza positiva. Según Maribel Lázaro [1986a], representa «la tentación sin límite. Tentación es estímulo, sucumbir a la tentación es vida». Para O'Connor [1988: 49], adquiere un sentido progresista al simbolizar «la fuerza de evolución y ley inalterable del desarrollo individual». Aun así, en esta reescritura la presencia del falo y la configuración de Satanás como una fuerza masculina limitan las posibilidades significativas de este «Padre Satanás» y «Dios del fuego eterno», en clara inversión del Dios cristiano, lo que demuestra cierta condescendencia con los símbolos de nuestra cultura y acota el poder de subversión del texto de Lázaro. En cualquier caso, Lázaro da el triunfo a Satanás como inicio de un nuevo orden que anula la dominación del sistema anterior

al dar una fuerza simbólica a los elementos escenotécnicos del final de la pieza que resultan de difícil representación: «Cae el telón denso de humo, y prestando mucha atención, se puede ver sentado en una cresta de fuego sonreír a Satanás» [Lázaro, 1986b: 101]. De esta manera, con ecos bajtinianos, esta risa desordena y genera caos. Téngase en cuenta que durante los siglos XVI y XVII los discursos sociopolíticos vinculan a la mujer a la voluntad masculina. «Ahora la mujer era la sirvienta, la esclava, el súcubo en cuerpo y alma, mientras el Diablo era al mismo tiempo su dueño y amo, proxeneta y marido» [Federici, 2010: 257], lo que en la época limita la disidencia femenina a la decisión de una fuerza superior y varonil. En la actualidad, como ya se ha apuntado, se relee como una imposibilidad de emancipación del sistema patriarcal, por lo que se limita el mensaje feminista [O'Connor 1988, 1990a: Ragué-Arias, 1993] que, sin embargo, para la escena y el activismo de la España de los ochenta sigue suponiendo una propuesta arriesgada.

Dios, por lo contrario, representa una fuerza negativa que encierra la idea de dominación, exclusión y marginalización de quienes atentan al orden, la ley y la norma. Maribel Lázaro [1986a] lo relaciona con «terror, amenaza, paralización», en conexión con un Dios castigador que evoca el Antiguo Testamento. Esta enumeración de la autora permite releer a Dios como un resumen de las estrategias de perpetuación del régimen franquista y del sistema cisheteropatriarcal que se afianza en la neutralización de la oposición y el castigo, puesto que se fundamenta la supervivencia de las normas a partir del terror y el autocontrol o panóptico foucaultiano. Asimismo, esta visión se apoya en el relato histórico de las cazas de bruja, íntimamente vinculadas con el miedo a lo desconocido: «Ninguna de las técnicas desplegadas contra las mujeres europeas y los súbditos coloniales habría podido tener éxito si no hubieran estado apoyadas por una campaña de terror» [Federici, 2010: 156].

El clero predica, por tanto, un orden basado en la limitación de la libertad y se constituyen como sujetos epidícticos de la doctrina católica. Todos estos personajes son masculinos y refuerzan su masculinidad a partir de la condena del cuerpo femenino, pero

también funcionan como atenuantes del terror al tranquilizar al pueblo que sigue conductas normativas: «No todo es maldad en esta aldea, por suerte sois muchos los que pasáis diariamente por este lugar consolidando la fe en Dios y facilitando la mano de la justicia» [Lázaro, 1986b: 92]. Detrás del Familiar de la Inquisición, se intuye la figura del poder absoluto que, más que luchar contra lo que considera el mal, aspira a controlar con sus discursos reaccionarios al pueblo que siente que los enemigos están escondidos entre ellos. Socorra, tras ser amenazada en la taberna por la conducta de su hija, señala al Familiar de la Inquisición como motor dramático que genera tensión y terror en el pueblo: «Señor, cuánto temblor siento. En el aire puedo oler la amargura que ha traído ese hombre» [Lázaro, 1986b: 82].

La sociedad, por tanto, se hace eco de las directrices marcadas, de lo correcto con la ley y la norma, y se convierte, en sus ansias de encontrar a las brujas, en el mejor modelo de actuación contra la disidencia. Por ello, perpetúan las tradiciones y códigos de opresión que, en esta obra, son especialmente patriarcales al señalar a las mujeres. Ellas son puestas en duda y actúan sumisamente para evitar acusaciones. Por eso, Flora Fontecha tiene un gran remordimiento al acudir a una bruja para que su marido vuelva y, precisamente, esa violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer lleva a Flora a convertirse en quien acusa a las brujas en un acto de redención. Es más, en su descripción ante los religiosos, insiste en el amparo de la fe católica y de Dios, ya que sabe con certeza que está en juego su propia vida: «Empezaron a hacer guarradas. Gritaban y daban saltos. Como tenía tanto miedo y sin darme cuenta, tiré de esta cruz y dije. Dios mío, protégeme» [Lázaro, 1986b: 92]. Asimismo, Socorra reacciona contrariada al no poder defender a su hija María condenada por brujería, por lo que debe renunciar a su condición de madre e, incluso, de mujer y acatar el orden establecido. Ni siquiera es capaz de culminar sus intenciones de revertir la situación: «Voy a acabar con esto, aunque tenga que hacer un desastre. ¡Que no vuelvan, Señor! ¡Que no vuelvan!» [Lázaro, 1986b: 82].

En todo este entramado, adquiere una significación especial la figura del verdugo, Xusto Candea. Representa la mano ejecutora

del poder, quien lleva a la práctica la ley en clara consonancia con las fuerzas de defensa del Estado que, en este caso, perpetúan la marginalización y criminalización de la disidencia ideológica y de las prácticas políticas que suponen un peligro para quienes detentan el poder. El verdugo, además, abusa de su posición de privilegio. Se materializa como un violador, claro símbolo del sometimiento patriarcal que domina los cuerpos a través de la penetración. Esta acción se convierte en el último mecanismo de desposesión que sufre la mujer, pues su cuerpo no le pertenece y se convierte en receptáculo del deseo sexual masculino. En la escena final, se representa de la siguiente manera:

Si te portas obediente, no te apretaré las cuerdas en el tormento. (Se proyecta la sombra del verdugo hasta el centro de la celda. Trae un candil en la mano que deja ver unos ojos húmedos entornados. Trae el sexo en forma de puñal, congestionado) ¿Dónde está mi caza? [...] Suplícame, me deleita, no te imaginas lo excitante que es. Ha llegado la hora de la verdad. Lo que tanto tiempo me ha golpeado el cerebro. ¿Dónde está mi presa? Lo vamos a pasar de locura. Mira lo que tengo yo para las muchachas bonitas [...] (Destroza las ropas de María, se descubre el sexo y lo introduce en el cuerpo de cristal. Ruge de rabia y de violencia) ¡Mueve el vientre!, ¡muévete!, ¡menéalo!, ¡muévete, te lo ordeno!, ¡aprieta las piernas, puta! [Lázaro, 1986b: 103]

El verdugo, por tanto, colabora en la criminalización, objetualización y castigo del cuerpo femenino que no se rige por las normas sociales. Cabe destacar que, desde finales del siglo XIV, la violación era impune y común, lo que normalizó la violencia hacia la mujer en un momento de crisis socioeconómico en que surge el capitalismo, se refuerza la propiedad privada, se condena el cuerpo femenino y se busca la repoblación de Europa [Federici, 2010: 78-79]. Es lógico que, por ello, las brujas prefieran la muerte como vía de triunfo colectivo frente a la sistemática aniquilación de la disidencia por el sistema: «Yo no piso la cámara del tormento ni voy a Santiago. Bruxa nací y bruxa voy a morir, que no cenizas de la Inquisición» [Lázaro, 1986b: 101].

Aunque parece que el sistema termina por triunfar al violar el cuerpo sin vida de María, ellas contestan primero con su suicidio que resulta un acto político al ser organizado colectivamente, lo

que recuerda a la máxima feminista «lo personal es político». Así, a diferencia de *La fosa* o *La defensa*, obras de Maribel Lázaro, en que dos protagonistas individuales eran sometidas por un hombre a seguir viviendo como locas en una realidad que las deteriora y las aniquila, en *Humo de beleño* se impone la autodeterminación de las propias mujeres que se convierte en un acto de liberación.

En cualquier caso, esta obra se propone como un ejercicio dramático de profunda significación en el camino a la visibilización y conquista del espacio público por las dramaturgas durante los ochenta. De hecho, logró alzarse con el Premio Calderón de la Barca de 1985, factor que no es baladí si tenemos en cuenta que los premios eran de vital trascendencia para conseguir un espacio en el mercado teatral, como ocurrió con el paradigmático ejemplo de María Manuela Reina. Además, *Humo de beleño* representa, a mi entender, la continuación de las formas de vanguardias que cultivaron los autores *underground* del Nuevo Teatro o la neovanguardia (como José María Bellido, José Ruibal, Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Luis Riaza o Domingo Mira, entre muchos otros) y que se ha relacionado con muy pocas dramaturgas, con excepciones como las de María Aurèlia Capmany, Carmen Resino o Marisa Ares. Por tanto, Lázaro contribuye a la relación entre mujer y vanguardia escénica que ha sido un tema soslayado por la crítica, al negársele la innovación y experimentación a las creadoras. Así pues, se supera la vinculación de la dramaturga con la estética realista, ya que esta le permite la posibilidad de representación, la continuidad del canon masculino o una expresión feminista sujeta a la denuncia social de actos concretos, como se refleja en la producción teatral de Lidia Falcón. Para Maribel Lázaro, el lenguaje es un alambique que transforma todo y crea otros mundos que no necesitan dialogar con la realidad, aunque puedan ser interpretados en esta clave. Precisamente por ello, Lázaro, junto con Paloma Pedrero, Concha Romero o Pilar Pombo, escribe superando los modelos masculinos y tradicionales [O'Connor, 1990b] en un afán, en palabras de la propia Maribel Lázaro, de «romper con todo lo que empobrece el espíritu... y le roba libertad» [Ortiz, 1987: 21].

A pesar de la aportación escénica y de la actualidad de la pieza, la obra sigue sin representarse en España. Según los pocos datos que se tienen y a través de la prensa mexicana, se sabe que la obra se adaptó en los años noventa en Guadalajara bajo la dirección de Uriel Bravo. Más recientemente, se ha representado con sustanciosas intervenciones dramatúrgicas que llevan a calificar el texto de versión libre en la que se apunta a una actualización acorde al activismo feminista actual: el estreno tuvo lugar en Guadalajara, México, el 9 de junio de 2012 por la compañía La Casa Suspendida bajo la dirección de Sara Isabel Quintero, que había quedado fascinada con el montaje de Uriel Bravo en el que formó parte del elenco. Sin embargo, no se ha tenido acceso a dichos montajes para explorar las particularidades de estas escenificaciones.

Humo de beleño es, por tanto, un hallazgo de creatividad en que, como confiesa Maribel Lázaro (1986a), «volé con ellas por bosques y encrucijadas en noches repletas de intimidad de creación, de rebeldía, de carne y sangre», como si su pluma hubiese caído dentro del caldero de Susa de Caldas. Así, la dramaturga demuestra su implicación para con la historia de las mujeres subversivas, para con los relatos marginales y los posibles discursos desterrados de los metarrelatos. La autora conecta con la disidencia desde el feminismo y escribe como un acto de lucha y resistencia. Maribel Lázaro se ríe, cómplice de Satanás, y genera una particular lectura de la caza de brujas, que denuncia el proceso de domesticación de la mujer occidental sufrido en los siglos XV, XVI y XVII. Maribel Lázaro en *Humo de beleño* parece gritar sin tapujos, descarnadamente: «soy hija de las brujas que no pudisteis quemar».

BIBLIOGRAFÍA

ESPÍN TEMPLADO, MARÍA PILAR (2011): «El teatro de denuncia social: un compromiso en las dramaturgas españolas de finales del siglo XX (1980-200)», en *Ecos de la memoria*, ed. M. Almela Boix, M. M. García Lorenzo, H. Guzmán García y M. Sanfilippo, Madrid, UNED, pp. 53-72.

- FEDERICI, SILVIA (2010): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- FLOECK, WILFRIED (1995): «¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas», en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, ed. A. de Toro y W. Floeck, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 47-76.
- GARCÍA VERDUGO, JULIA (1995): «Temática y forma en el teatro de las mujeres en España», *Estreno*, XXI, 1, pp. 17-18 y 23.
- HERRÁIZ, JUAN PEDRO (1986): «Nuevos autores españoles. III. La confrontación», *Primer Acto*, 212, pp. 64-72.
- LEONARD, CANDYCE (1992): «Women Writers and their Characters in Spanish Drama in the 1980s», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, pp. 243-256.
- LIPOVEITSKY, GILLES (2007): *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, trad. Rosa Alapont, Barcelona, Anagrama.
- NIEVA-DE LA PAZ, PILAR (2018): *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*, Berlin, Peter Lang.
- O'CONNOR, PATRICIA (1988): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos.
- (1990a): «Solidarity And Re-Vision in the Plays of Two Spanish «dramaturgas»: Maribel Lázaro and Pilar Pombo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14, 3, pp. 573-578.
- (1990b): «Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon», *Signs*, 15, 2, pp. 376-390.
- ORTIZ, LOURDES (1987): «Nuevas autoras», *Primer Acto*, 220, pp. 10-11.
- PRECIADO, PAUL B. (2011): *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.
- RAGUÉ-ARIAS, MARÍA JOSÉ (1993): «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno*, 1, pp. 13-16.
- ROBERTS, HELEN (1999): «Female Power and Solidarity in *Un olor a ámbar* by Concha Romero, and *Humo de Beleño* by Maribel Lázaro», en *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, ed. M. T. Halsey y P. Zatlin, Pennsylvania, Estreno, pp. 95-100.
- SÁNCHEZ DE AGUILAR, ALICIA y RODAS, CECILIA BEATRIZ (2001): «*Humo de beleño: satanizada escritura femenina*», en *De historia y ficciones: estudios literarios españoles desde el medievo a la contemporaneidad*, San Juan, FFHA, pp. 97-104.
- SERRANO, VIRTUDES (1994): «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, pp. 343-364.
- (2004): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, 699-700, pp. 561-572.
- V. M., J. L. (1986): «Maribel Lázaro, el sueño del Calderón», *El Público*, 30, p. 4.