

TEATRO TRANSMEDIA DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: *LA COCINA DE WESKER/PERIS-MENCHETA*

STEFANI TSVETOSLAVOVA KRASTEVA

Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

EL TEATRO TRANSMEDIA NOS DA LA POSIBILIDAD de expandir algunas experiencias teatrales creando materiales de distinta índole artística y difundiendo a través de diferentes medios que han nacido como consecuencia del desarrollo de las nuevas tecnologías en ese mundo interconectado que es el siglo XXI. Surgen así un sinnúmero de posibilidades de conseguir que las obras de teatro tradicionales amplíen sus mundos. Hasta el momento en España no son muchas las experiencias de teatro transmedia y tampoco se tiene muy claro hasta dónde llegan los límites de este. No obstante, cada día aparecen más propuestas teatrales que se expanden por redes sociales o plataformas *online*.

Aquí nos centraremos en la representación teatral de *La cocina* dirigida en el 2016 por Sergio Peris-Mencheta. Fue un espectáculo producido por Centro Dramático Nacional y Barco Pirata Producciones que se estrenó el 18 de noviembre del año mencionado en el Teatro Valle-Inclán. Contaba con un elenco amplio de veintiséis actores y actrices.

La cocina no se planteó en sus inicios como un espectáculo transmedia, pero TVE aprovechó para integrarlo en su Laboratorio multimedia, *Escena 360*, por lo que el espectáculo se publicitó, tanto desde su página web <http://www.rtve.es/rtve/la-cocina/>, como desde el CDN como transmedia [Sánchez Montes, 2018: 226].

La obra se compone de dos elementos importantes: la representación teatral y la experiencia transmedia que consiste en una página web en la que encontramos diferentes contenidos adicionales que comentaremos en posteriores apartados.

Antes de entrar en materia debemos mencionar cuál es el propósito de este trabajo. Sergio Peris-Mencheta, como parte del proceso creativo del espectáculo, pidió a los actores y actrices que escribiesen unas cartas desde el nombre de sus personajes; cartas que se encuentran en el apartado «Conoce a los personajes» de la web. Lo que se consigue a través de esos textos es desarrollar la psicología de los personajes y crear otros nuevos, que son aquellos con los que nuestros protagonistas interactúan. De esta manera, si leemos las cartas antes de ver el espectáculo, podremos percibir la acción de forma más completa, ya que entenderemos a qué se deben ciertos movimientos y comportamientos.

Cuando consultamos por primera vez la obra nos dimos cuenta de que la mayoría de los cocineros, los más altos cargos del restaurante, son hombres; exceptuando a Anne y Bertha. Todas las demás mujeres ejercen de camareras y, exceptuando a Monique, ninguna tiene importancia para el desarrollo de la acción. Monique la tiene, pero únicamente porque es la novia del personaje más polémico de la obra.

Gracias a la experiencia transmedia de *La cocina*, cuando las mujeres escriben sus cartas ganan voz y nos cuentan sus problemas, dudas e inquietudes; algo que no hacen en la obra escrita o en la puesta en escena.

Nos encontramos así con una de las posibilidades del teatro transmedia a través de la que podemos observar cómo personajes femeninos que no tienen voz en la obra original pueden plantear algunas de las problemáticas femeninas que han acompañado a las mujeres durante toda la historia: el matrimonio, la maternidad, los abusos sexuales, la violencia de machista, las frustraciones de no poder obtener un mejor futuro por el hecho de nacer mujer. De esta manera, el papel femenino puede llegar a ganar una visibilidad que no tenía.

2. LA COCINA DE ARNOLD WESKER

El texto original fue escrito por Arnold Wesker en el año 1957 y pretendía ser un reflejo de la vida de la clase obrera tras la Segunda Guerra Mundial, pero sin intención de romper estereoti-

pos de género. Este dramaturgo inglés pertenece a la generación de los *Angry Young Man* y se dedica principalmente al teatro político y social, que se caracteriza por algunos elementos que se observan en *La cocina*: extrae los personajes de clases obreras, se mencionan temas relacionados con la historia del país y del mundo, los personajes toman conciencia de cómo el capitalismo los deshumaniza. Lo que busca Wesker es un mundo que no supere al hombre y se pueda vivir de forma más sencilla.

La cocina mezcla a personas de distintas nacionalidades, sexos, edades, que viven una vida colectiva por el empleo que tienen. En la cocina del Tivoli, un gran restaurante en la ciudad de Londres, conviven muchos tipos de personas que deben trabajar de forma frenética para ganarse la vida. Pierden sus personalidades, sus gustos, su importancia como personas debido a que deben servir unas 1500 comidas al día. Se vive una situación siempre tensa, rápida y mecánica cuyo protagonista es Peter debido a su actitud siempre agresiva que perturba el trabajo de sus compañeros; una actitud fruto del amor enfermizo que siente por Monique, camarera del restaurante.

Wesker no solo presenta cómo las personas trabajan sometidas al capitalismo y a las convenciones sociales, sino que busca momentos de respiro para hablar sobre cuáles son los sueños de las máquinas humanas que pasan su vida en el restaurante. Se mezclan el amor, las nacionalidades, las religiones y las distintas posiciones sociales para reflejar cómo es el mundo, pues para Wesker «El mundo, que para Shakespeare pudo haber sido un escenario, para mí es como una cocina, donde los hombres van y vienen sin quedarse el tiempo suficiente para comprenderse; una cocina donde los amores, las amistades y las enemistades se olvidan tan pronto como se realizan» [Wesker, 1973: 7].

Para nuestro trabajo, en cambio, interpretamos la cocina como un símbolo de nuestra sociedad patriarcal donde se encuentran desigualdades entre sexos. El desarrollo del feminismo y la concienciación sobre este han conseguido que leamos desde perspectivas diferentes. Personajes que no se pensaban como puestos en segunda línea hoy día pueden considerarse como tales. Se pueden evidenciar los prejuicios sexistas presentes en muchas

de las historias literarias tradicionales [Navas Ocaña, 2009: 14]. Hemos de tener en cuenta el contexto histórico y social en el que se escribió la obra, pero consideramos que si justificamos la posición de los personajes femeninos con la época en la que se escribió la obra o con la intención del autor, no estaríamos analizando el espectáculo desde nuestro contexto del siglo XXI. Lo que pretendemos es rescatar las problemáticas que afectaban y siguen afectando mayoritariamente a las mujeres y observar cómo el teatro transmedia puede colaborar con ello.

3. APUNTES SOBRE TEATRO TRANSMEDIA

Vivimos en un mundo mediático y tecnológico. Ni siquiera la realidad escénica, que se ha ido formando durante siglos ha podido apartarse de las nuevas creaciones y mecanismos.

Las nuevas tecnologías aplicadas al teatro aún llaman mucho la atención sobre sí mismas como medio o dispositivo, de manera que la transparencia comunicativa es quizá un anhelo por el momento imposible. Probablemente este no sea siempre un inconveniente, ya que podría decirse que viene de una sociedad cada vez más mediatizada por la pantalla de una televisión o de un ordenador [Abuín González, 2008: 34]. En absoluto se confundía Anxo Abuín cuando escribía estas palabras, pues hoy día las nuevas tecnologías en el teatro y la expansión de obras teatrales en Internet no parece tan novedoso, al menos no para las últimas generaciones que han crecido dependiendo de aparatos electrónicos. Quizá lo sea para el teatro como fenómeno artístico, pero no tanto para el actual espectador tecnológico.

La intermedialidad ha comenzado a formar parte de la cultura y de las manifestaciones artísticas del siglo XXI. Puede considerarse una forma particular de mezcla en la evolución de las formas escénicas contemporáneas y su complejidad subraya un cambio de paradigma en el análisis del teatro y la *performance* desde una óptica transdisciplinar [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 65]. Sobre todo a partir de los años noventa se empezó a reflexionar sobre la asociación entre intermedialidad y uso de las nuevas tecnologías.

Tomando como referencia las teorías de Anxo Abuín, se puede hablar de intermedialidad sintética, que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; intermedialidad transmedial que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; e intermedialidad transformacional por la cual se produce el trasvase de un medio a otro [Abuín González, 2008: 34].

Esta definición y categorización de la intermedialidad no se aleja demasiado de la que propone Irina Rajewsky, ya que según ella podemos entender la intermedialidad de tres maneras diferentes: como la transposición de un medio a otro, como la combinación de diferentes medios o como las referencias que se pueden hacer de un medio a otro [Rajewsky, 2005: 51].

Baetens y Sánchez-Mesa nos dicen que «la intermedialidad no es solo un término que define las relaciones entre medios autónomos, sino que identifica la pluralidad interna de cada medio y la mera condición de posibilidad de existencia de cualquier medio» [2017: 9]. La transmedialización para Sánchez-Mesa y Baetens, por un lado, es el mecanismo a través del cual una obra que existe en un medio puede adaptarse a otro o extenderse a otro. Por otro lado, la transmedialización para estos dos autores se define por la idea de que una obra a veces está elaborada en varios medios de forma más o menos simultánea, por lo que ninguno de los medios resulta una fuente de ideas para el otro [Baetens y Sánchez Mesa, 2017: 10].

Hemos de tener en cuenta que, exceptuando a Anxo Abuín y por lo que lo escogemos como principal referencia de lo intermedial en teatro en nuestro trabajo, las teorías sobre intermedialidad han sido estudiadas y aplicadas al mundo de la narrativa y no al teatro. No obstante, quizá hablando de teatro nos enfrentamos al arte más intermedial que existe, aunque las investigaciones no sean tantas como las que vemos en el mundo de la narrativa [Torre Espinosa, 2017: 9].

El teatro es el único medio estrictamente multimedial, ya que puede incorporar los demás sin dañar la especificidad de los medios ni la suya propia. Su potencialidad de incorporar materialmente todos los medios lo singulariza estéticamente como

hipermedio, es decir, un medio que puede contener todos los demás [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66].

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías surgió la necesidad de hacer que el espectador participara en un espacio interactivo y así alejarse de las formas tradicionales de teatro. Desde sus inicios el teatro digital pretendía ser aquel en el que espectador y actores comparten el mismo espacio y tiempo, donde la acción dramática está mediada por las nuevas tecnologías creando una interacción entre el espacio digital y el espacio real [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 66]. No obstante, ese tipo de teatro o el teatro transmedia no son teatro, al menos no tal y como lo conocemos, ya que no existe una interacción directa y desaparece el aquí y el ahora propio de la escena. A pesar de esto, el teatro quizá sea el arte que más se presta a ser transmedializado debido a que la escena contemporánea presenta muchas posibilidades multimediales [Torre Espinosa, 2019: 365].

Una de las cosas que más preocupa a las actuales investigaciones es que la propia definición de teatro podría ser modificada con la irrupción de estas nuevas prácticas escénicas, ya que no respetan la condición de co-presencia simultánea de actores y público [Abuín González, 2008: 37].

Es por ello por lo que Sánchez Montes [2018: 229] reflexiona sobre la idea de si el teatro transmedia es un nuevo modo de hacer teatro que puede modificar el concepto de lo teatral o más bien una moda. No obstante, no llega a ninguna respuesta clara. Lo que sí obtiene es una conclusión muy interesante: el teatro transmedia incita a pensar sobre la figura del espectador. Pretende conducir a los espectadores tecnológicos del siglo XXI, con ayuda de redes sociales o Internet y aparatos electrónicos, al espectáculo vivo. Quizá las nuevas tecnologías no sean capaces de introducir al espectador en el propio espectáculo, hasta lo más vivo de este, pero lo que sí consiguen es reconocer la presencia del espectador que forma parte del espectáculo solo por posar su mirada. Tal y como refiere Sánchez Montes: «Para el futuro queda saber si se inaugura un lugar distinto desde donde pensar un nuevo espectador» [2018: 230].

A pesar de que el espectador sea visto como uno más del reparto de una obra teatral, las representaciones teatrales permanecen como un todo intacto, ya que no hablamos aquí de teatro interactivo, lo cual no significa que no surjan imágenes y sensaciones enriquecedoras, pero la ejecución del espectáculo no se ve alterada¹. Todos los espectáculos tienen una vida independiente de lo que ocurre en las redes sociales o páginas web y tan solo sufren un proceso a través del cual se hacen accesibles aspectos que normalmente quedan vetados para los espectadores [Grande Rosales y Sánchez Montes, 2016: 67].

En *La cocina*, gracias a la plataforma *online* con la que cuenta, se producen algunos cambios en la acción de la obra. El espectador no toma decisiones, pero cuando hace uso de la página web de RTVE descubre más personajes y amplía la psicología de aquellos que conoce en escena. Cuando lee las cartas recogidas en la plataforma transmedia que cada uno de los personajes ha escrito penetra en sus vidas. Gracias a la plataforma *online*, el espectador entiende muchos movimientos que ocurren en escena. En este trabajo veremos cómo la acción se ve completada a través de los personajes femeninos. Nadie sabe que Molly es una mujer atrapada en una relación de maltrato psicológico si no lee la carta que le escribe a Bertrand, sino que pensamos que es una chica cuyo jefe la regaña porque no cumple con sus deberes.

La evolución cultural, tecnológica y social no solo afecta al hecho de que la clásica obra de Wesker se pueda difundir a través de variadas plataformas en Internet, sino que también podemos reflexionar sobre la posición de los personajes femeninos que creó el autor inglés. Hoy día, al leer o ver representada *La cocina* podemos hacernos algunas preguntas como ¿Por qué solo hay cocineros hombres? ¿Por qué algunas de las camareras no tienen apenas diálogo en la obra? ¿Por qué cuando se habla de un tema importante solo participan los personajes masculinos mientras

¹ En otras experiencias transmedia como puede ser *El proceso, de Kafka*, llevada a cabo también en 2016 bajo la dirección de Belén Santa-Olalla, lo que se consigue es que el espectador se sienta como el protagonista de la historia y así empatice con él, pero una vez en el auditorio, no hay nada que aportar ni ningún elemento que descubrir.

que cuando se trata de cotilleos lo hacen las mujeres? Probablemente si hubiésemos leído el texto de Wesker en el año 1957, no nos habríamos hecho las mismas preguntas, al igual que tampoco habríamos usado ningún tipo de aparato electrónico para poder disfrutar la puesta en escena y difundirla o, como es el caso de la adaptación de Peris-Mencheta, expandirla.

4. LA COCINA DE SERGIO PERIS-MENCHETA

La página web de *La cocina*, www.rtve.es/lacocina, consta de ocho partes en las que podemos encontrar todos los contenidos adicionales que tienen el fin de ampliar la experiencia teatral que vemos en escena. Nos encontramos con un vídeo en 360° que nos regala una experiencia inmersiva para, por un momento, dejar de ser espectadores y formar parte del reparto; grabaciones de radio que más que entrevistas parecen relatos literarios; pintura y música y otros contenidos que permiten que entremos en el mundo de *La cocina*.

Sin embargo, en este trabajo nos centraremos en el apartado que consideramos más importante para el análisis desde perspectiva de género; el que tiene consecuencias para el espectáculo en vivo, el necesario para entender la obra tal y como pretenden mostrarla el director y los actores: «Conoce a los personajes». En esa parte de la plataforma *online*, aparecen 26 fotografías de los 26 actores que participan en el montaje de *La cocina*. Se nos da la oportunidad de indagar en sus vidas. Esta iniciativa logra expandir la acción de la trama y entender mejor lo que ocurre en escena.

Dividiremos este apartado por temáticas para así explicar cuáles son los temas de los que hablan las mujeres en sus cartas y ver cuáles las afectan más y cuáles menos. Para ello tomaremos como referencia el personaje de Hettie que es la más afectada por los estatutos patriarcales.

4.1. Abusos sexuales

Hettie es camarera de Marango's y en su historia podemos observar hasta qué punto las convenciones sociales pueden afectar

a la mujer: cánones de belleza, culpabilidad por abusos sexuales, maternidad, aborto, necesidad de sentirse querida y reconocida, no poder llegar a tener una buena vida debido al hecho de haber nacido mujer.

En la representación teatral no apreciamos ninguna de estas características, pero al leer su carta nos damos cuenta de todo el sufrimiento por el que ha pasado. Lo que sabemos de Hettie al ver la obra de teatro es que es una camarera trabajadora, amable, sonriente, que se dedica a la venta clandestina de pastillas abortivas y que está enamorada de Hans. La actitud que tiene en el trabajo para nada es como la que leemos en su carta, pues ahí notamos tristeza, culpabilidad, conformismo y una autoestima baja.

Hettie le escribe a su madre una vez que ha conseguido trabajo en el restaurante para decirle la verdad sobre algunos aspectos de su vida; aspectos que la han marcado como mujer y han limitado su existencia, ya que siempre ha sido víctima de algún tipo de autoridad y control.

«Mamá, sé que eres la hija de una violación, sé que tu madre se casó sin amor con el hombre al que no le importó su embarazo.» [Hettie, párr. 1]: así empieza la carta de Hettie. Presenta una problemática muy grave: la violación. Nuestra protagonista quedó embarazada por esa violación y cuando su madre se enteró, le impidió salir de casa hasta tener al bebé y luego la echó obligándola a enviarle dinero para no mandar al niño a un orfanato. Como leemos en la carta, lo más importante para la madre de nuestra protagonista es «la decencia y la honra» [párr. 2], convirtiéndose en la garante de la moral patriarcal a pesar de haber sufrido en sus propias carnes las consecuencias de su estrechez². Precisamente por apariencia y por cuidar la honra familiar, Hettie fue culpada de un crimen en el que la víctima había sido ella.

Gracias a las palabras de Hettie nos damos cuenta de que muchas veces en lugar de juzgar al culpable de una violación es la víctima la que tiene que lidiar con todas las consecuencias.

² Hay algunos estudios de las imágenes de mujeres en el teatro español contemporáneo que tratan este tema y se ocupan de personajes tan emblemáticos como el de Bernarda Alba de Lorca, subrayando precisamente su condición de garantes del orden patriarcal [Navas Ocaña, 2009: 179].

También hemos de tener en cuenta que nuestro personaje proviene de una familia muy tradicional donde lo único que importa es mantener la compostura.

4.2. La maternidad y el aborto

Como podemos observar, dejando a un lado la violación, todo está estrechamente relacionado con la maternidad, las relaciones con la madre, el hecho de ser madre bien de forma forzada o bien de forma voluntaria. Una vez más nos encontramos a la mujer envuelta en su faceta más clásica: la maternidad. Si echamos la vista atrás, nos encontramos constantemente con personajes que son o que deben ser madres. Podríamos enumerar un sinfín, pero entre las más destacables tenemos a Medea, Anna Fierling o Bernarda Alba. No obstante, no solo las madres representan la maternidad en el teatro, sino también aquellas mujeres que están destinadas a ser madres como la Novia de *Bodas de Sangre*.

En el caso de *La cocina* casi todos los personajes están relacionados con la maternidad bien porque son madres o bien porque se les impone el hecho de serlo.

En la carta que Monique le escribe a su hermana le dice lo siguiente: «Sebastián dará con el mejor de los doctores y tratamientos, pero mientras tanto, no puedes dejar de ocuparte de ti, de avanzar. ¿Qué nos pasa a las mujeres de la familia con esto? Qué paradoja... tú no puedes, yo no quiero. Es tan elevado el precio que pagamos por ello... Ni más ni menos que nuestra vida» [párr. 4]. Monique sabe que su hermana está triste porque no puede concebir. En su caso, percibimos que no quiere tener hijos, aunque sabe que eso le puede perjudicar porque es lo que debería hacer una mujer según la sociedad de entonces: «Es tan elevado el precio que pagamos por ello... Ni más ni menos que nuestra vida» [párr. 4].

Cuando llegamos al final de la representación de *La cocina*, Gwen, otra camarera, sufre un aborto. Casi nadie del trabajo sabía que estaba embarazada hasta ese momento, exceptuando a Hettie y Cynthia. Entonces algunas de las protagonistas hablan sobre el tema:

MOLLY. — Pero, ¿qué le ha pasado?

ANNE. — No lo sé.

CYNTHIA. — Está embarazada.

ANNE y MOLLY. — ¿Embarazada?

CYNTHIA. — Shhh, sí. De cuatro meses.

ANNE. — No se notaba nada. [...] Se ha puesto a vomitar en las taquillas.

MOLLY. — Creo que estaba tomando algo.

CYNTHIA. — Todas toman algo, nena. ¿Sabes quién es una de ellas? (*Señala a Monique*).

ANNE y MOLLY. — ¿Monique?

CYNTHIA. — Sí, pero no digáis que os lo he dicho. Preguntadle a Hettie, preguntadle. Ella las consigue [2: 14: 39].

Con este fragmento de la obra podemos verificar que Monique no quiere tener hijos, pero también nos damos cuenta de que ha estado embarazada y ha abortado tomando pastillas que Hettie le consiguió. En su carta, Monique no habla de ese tema, pero si leemos la carta de Peter, su amante, los hechos cuadran a la perfección: «Después de lo que hemos vivido juntos, este embarazo mi vida es un regalo, y no puedo ser más Feliz» [párr. 15].

En algún momento que no aparece ni en escena ni en las cartas, Monique le dijo a Peter que estaba embarazada, pero nunca le dijo que había abortado. Sin embargo, Monique tenía muy claro que quería hacerlo, puesto que el día 2 de agosto le escribe a su hermana que no deseaba ser madre y el día 8 algunas camareras ya sabían que estaba tomando pastillas abortivas. Con esta información podemos percibir hasta qué punto se ve enriquecida la acción de la puesta en escena.

Otro personaje que no desea ser madre es Daphne:

No sé si trayendo al mundo una personita le voy a hacer un favor tal y como están las cosas... Tu hija María, no parece muy feliz, la verdad... Pero no te voy a criticar, yo no sé qué clase de madre sería, no me veo. A Nick le gustaría, pero claro, él lo tiene más fácil, además de ser hombre es un «escapista» profesional, entre otras cosas [párr. 3].

Gwen en cambio es todo lo contrario a ellas. Es una madre cuya prioridad es cuidar a sus hijos. Existen, por tanto, diferentes perspectivas sobre la maternidad. Gwen es una mujer que

tiene las cosas muy claras y es muy segura de sí misma. Trabaja en el restaurante porque quiere mantener a sus hijos, lo cual la hace muy feliz. Por esta razón, aunque su trabajo sea duro, no se hunde nunca.

En su anterior carta, Gwen le contó a su hermana que tenía miedo de estar embarazada, pero finalmente no. Nos damos cuenta de que también le está mintiendo, pues al final de la puesta en escena sufre un aborto y no uno natural, sino provocado por las pastillas que Hettie le vendió. Seguramente Gwen prefirió guardar ese secreto para sí misma y para algunas amigas del trabajo, pues lo más normal en esa época era que se sintiese juzgada por todos, ya que abortar era considerado un crimen y era ilegal. Por desgracia, hoy día aún hay demasiados lugares en el mundo que prohíben el aborto y lo consideran un asesinato ejecutado por las mujeres. Esto quiere decir que aún la mujer no puede decidir qué quiere hacer con su cuerpo y cómo y cuándo hacerlo.

Gwen demuestra ser una madre atenta y el hecho de abortar es algo que no solo hace por ella, sino por sus hijos, pues si deja de trabajar al quedarse embarazada o tiene que mantener a otro hijo, no podría darles todo aquello que quiere.

La figura maternal por excelencia de la obra la vemos en la puesta en escena en el personaje de Bertha. Ella no escribe ninguna carta, pero es la que cuida a todos los trabajadores del restaurante, sobre todo a las mujeres. Les sirve de ejemplo y les da consejos sobre cómo vivir sus vidas de forma más independiente y libre. Es un personaje que no sufre la cosificación que puede afectar a Anne, por ejemplo, pues está plenamente ligada a lo maternal, característica que excluye por completo lo sexual.

Las mujeres más jóvenes y solteras de la obra, Cynthia, Violet y Molly, no hablan sobre maternidad. Esto quiere decir que también existe una tendencia clara a que las mujeres, una vez que tienen pareja y se casan deben convertirse en madres. Las ideas clásicas de matrimonio y maternidad calan muy hondo en nuestra sociedad y por tanto en la literatura y el teatro, pero algunos personajes de esta obra se oponen a las convenciones y en secreto confiesan que no quieren seguir el camino impuesto, sino guiarse por aquello que sienten. Nos encontramos con una

ruptura con la figura maternal que estamos acostumbrados a ver y distintas formas de maternidad.

4.3. Violencia machista

Las relaciones vinculadas a la violencia machista también se reflejan en *La cocina*, tanto en escena como en las cartas de las chicas. Hettie ha sido violada por su pareja y una vez que el chico la fuerza, la deja embarazada y la abandona haciéndola sentir responsable de lo ocurrido. Tanto él como su madre la culpan de lo ocurrido, hecho que marca a nuestro personaje como persona. Se ven de forma clara los abusos que se ejercen sobre ella por el hecho de ser mujer. Este hecho solo se hace visible en el texto de Hettie, no en la escena.

Una fuerza parecida se ejerce sobre Monique. Cuando accedemos a su carta, hay un párrafo en el que se nos explica quién es el personaje: «Es una de las piezas fundamentales en la estabilidad emocional de la cocina del restaurante Marangos» [párr. intr. Monique]. El problema es que Monique no es una pieza fundamental por ella misma y por sus acciones como individuo, sino porque de ella depende la felicidad y la tranquilidad de un hombre, que, si no está bien, la cocina tampoco lo está. Todos los demás personajes quieren que Peter desaparezca o que al menos deje de ser tan impulsivo y agresivo; y todos saben que sus cambios de humor se deben a Monique:

ANNE. — Está enamorado.

MAX. — Ya. (*Cortando un pollo*) Y yo también de este pollo, no te jode... ¿A que me quieres, pollito? (*Le corta la cabeza al pollo*) ¿Lo veis? Me adora. Y yo a esta cervecita y no por eso me voy liando a hostias con todo Dios.

ANNE. — ¿Os habéis fijado? Cuando empieza el servicio, Peter la espía a través del cristal.

JACK. — ¡Qué agonías!

HETTIE. — No le quita ojo para ver si coquetea con alguien.

BERTHA. — Lo que hay que oír...

HETTIE. — Pero si se pelean delante de todos, Bertha [5: 33].

Cuando Monique entra al trabajo el 8 de agosto de 1953, Bertrand, el *mâitre*, le pide que cubra el turno de Jehnny y que se encargue de recibir a los clientes en sala. A Peter la idea no le gusta en absoluto, pues no soporta que alguien se fije en Monique:

PETER. — Hoy cubres a Jenny, ¿no?

MONIQUE. — No es asunto tuyo.

PETER. — Lo es. Recuerda que desde aquí te veo, ah (*la agarra del brazo*)

MONIQUE. — Suelta. [...]

PETER. — ¿Me has oído?

MONIQUE. — Me estás haciendo daño.

PETER. — Nada de tontear con los clientes.

MONIQUE. — Tontearé con quien me dé la gana. Suelta que me estás haciendo daño.

PETER. — Ah ¿no te importa que te vea todo el mundo?» [42: 20].

Podemos apreciar que Peter se cree con derecho a controlarla y hacerle daño. Es muy curioso darse cuenta de cómo nadie de la cocina presta atención a estas peleas, a no ser que lo hagan para cotillear. Con esto queremos decir que a nadie le parece raro que Peter agarre a Monique del brazo con fuerza, pues son pareja y por tanto es un asunto que ellos solos han de resolver, pero realmente no es así, ya que él está ejerciendo un control sobre ella que podría considerarse violento. De hecho, si nos fijamos en anteriores fragmentos citados, Anne justifica a Peter diciendo «Está enamorado» [6:05], pero el hecho de estar enamorado no justifica los malos tratos, el control y las agresiones. Volvemos a ver otro comportamiento ofensivo a lo largo de la obra cuando Peter le pregunta sobre su día libre:

PETER. — ¿Y qué vas a hacer?

MONIQUE. — (*Alegre*) Por la mañana iré de compras y luego tengo peluquería. Por la noche supongo que iremos a Babú.

PETER. — ¿A Babú? ¿Por qué tienes que ir ahí, ah? Está lleno de putas.

MONIQUE. — Voy con Monty [1: 05: 05].

En su carta Monique le confiesa a su hermana que no es capaz de controlar la relación que mantiene con Peter y la identifica con la pasión amorosa. No obstante, hemos de contemplar que esa

pasión es insana para ambos, pero quizá más para ella, ya que es él el que le habla mal, la ofende y la manipula.

El caso más claro de violencia lo observamos en el caso de Molly. Le envía la carta a uno de los trabajadores del restaurante, Bertrand. No se siente con el valor de entregársela, porque está enamorada de él y le da miedo que con esa carta su relación se acabe. Molly está pasando por una relación a escondidas con Bertrand, ya que él está casado con la hija de Marango, dueño del restaurante. Solo Cynthia, Hettie y Daphne saben lo que ocurre, pero no pueden ayudarla, aunque le dicen constantemente que debe dejarlo porque el trato que le da no es bueno.

En una parte de la representación teatral, vemos que Bertrand dice: «Molly, Molly. El rango diez es el tuyo, ¿verdad? Haz el favor de venir a mantelería. (*Con más fuerza*) ¡A mantelería!» [45:23]. Molly obedece, pero en su cara se perciben nervios, miedo, seriedad y enfado. En el minuto 47:25 de la representación teatral se escucha un grito muy fuerte y Molly sale corriendo y llorando. En ese momento, si solo hemos visto la representación de la obra, pensamos que se trata de un *mâitre* cabreado por los despistes de su empleada, pero una vez que leemos la carta de Molly la historia cambia por completo: «Me grita por un mantel arrugado con la excusa de estar un rato a solas conmigo para disculparse (en el fondo siempre lo estoy deseando) pero luego me doy cuenta de que tiene que llevarme a un lugar donde nadie nos pueda ver y me hundo. Muero porque me bese y me desee, pero ¿en qué condiciones?» [párr. 9].

El maltrato lo podemos percibir en detalles como que Bertrand no quiere que nadie sepa que tienen una relación, le promete amor, pero luego la humilla:

Esta mañana, cuando nos vimos un rato antes de entrar a nuestra labor, pensé que todo sería diferente. Pensé que tenía la necesidad de pasar más tiempo junto a mí. Pero lo que no me esperaba era que a poca distancia de Marango's me invitara a apresurar mi paso para que yo entrara por la puerta de atrás. Me mira, me besa a escondidas y después me trata como si fuera una criada que obedece todo lo que demanda. No se imagina lo que deseaba entrar por esa puerta principal junto a usted [párr. 4].

Estamos ante un caso de violencia psicológica, pues Bertrand hace lo que quiere con ella: le grita, la manipula, intenta demostrarle que la quiere para luego rechazarla. La violencia y la manipulación que conlleva este tipo de maltrato se observa en el hecho de que Molly quiere tener una relación con él a pesar de todo: «No se imagina lo que deseaba entrar por esa puerta principal junto a usted.» [párr. 6].

De alguna manera nuestra protagonista justifica los gritos con el hecho de que él quiera estar a solas para disculparse más tarde, justo como ocurría cuando le manda ir a mantelería. Es una mujer maltratada que se encuentra psicológicamente atada, que no es libre de dejarlo e incluso podemos percibir que es consciente de lo que ocurre: «¿Tiene que tratarme así para que no sepa nadie de su familia y del restaurante que me tiene cuando quiere y le viene en gana?» [párr. 11]. Notamos rabia en sus palabras, rabia por no saber cómo separarse de él, por no saber cómo huir de la situación. No obstante, en algunas partes de la carta, justifica sus malos tratos diciendo que lo hace para cuidarla: «solo tenía que asignarme la labor de recibir a los clientes; pero no, decidió poner a Monique. Claro que también pienso que lo hace para que otros hombres no reparen en mí, y eso puede significar que me quiere solo para usted» [párr. 10]. En la puesta en escena, lo único que vemos es cómo Bertrand le dice a Monique que ha de trabajar en sala:

BERTRAND. — Monique.

MONIQUE. — [...] Buenos días, jefe.

BERTRAND. — Bon jour. Jenny está enferma.

MONIQUE. — ¿Otra vez? [...] No estoy vestida para recibir a los clientes.

BERTRAND. — Ese vestido está bien, solo tiene que quitarse el delantal [16: 24].

El derecho a posesión con el que se siente Bertrand es enorme, pero el problema es que Molly está tan apagada psicológicamente que le parece un detalle bonito que él la quiera solo para sí mismo. El comentario de «eso puede significar que me quiere solo para usted» tiene una gravedad enorme, pues nos encontramos con la posesión típica en los casos de violencia de género. Vemos a un Bertrand controlador, que toma las decisiones por Molly y

decide alejarla de los lugares en los que otros puedan mirarla. No obstante, en la carta de Bertrand, él le dice a su hermano que está enamorado de Monique y a ella sí la manda a trabajar a la sala, lo cual significa que no intenta proteger a Molly de los demás hombres que puedan fijarse en ella, sino que quiere hacerle daño limitándola en su trabajo y mandando sobre ella.

Molly escribe una carta de amor, pero de una mujer totalmente manipulada y atrapada en una relación de dependencia de la que no puede salir. De hecho, en los casos de violencia la mayoría de las mujeres no pueden escapar por el miedo que sienten y Molly confirma este hecho: «Ya no sé si es miedo o amor lo que me retiene. Sé que no puedo más, pero no soy capaz de alejarme de usted.» [párr. 17], «Ni siquiera el mal trato que me da quiero que se lo lleve otra» [párr. 15].

Con estos casos podemos observar cómo las ideas clásicas de amor dañan principalmente a las mujeres. Tanto Monique como Molly dan por hecho que el amor que sienten Peter y Bertrand por ellas es un amor pasional y auténtico. No obstante, liberándonos de estereotipos románticos estas relaciones se convierten en abusos.

4.4. Cánones de belleza

Volviendo a Hettie, queremos rescatar el tema de los cánones de belleza y cómo estos afectan a algunos de nuestros personajes. En su carta, Hettie refiere que su madre nunca la ha tratado bien por el hecho de no ser la mujer perfecta físicamente. Siempre se había considerado fea, pero en eso influyó de manera tremenda la opinión de su madre: «Total para *que* me voy a gastar el dinero y el tiempo, si la niña con lo fea que es no lo va a lucir» [párr. 12]. «Estás gorda, Hettie mírate, eres tan tonta que te has quedado embarazada» [párr. 18].

La frustración que puede suponer no cumplir con los cánones de belleza es enorme. Hettie nunca se sintió bien consigo misma y cuando conoció a un chico que se fijó en ella le entregó todo su corazón y confianza. Desde muy pequeña se siente rechazada por su madre, siente que ha hecho algo mal y es un sentimiento que

siempre tendrá. Es una chica que se ha pasado toda la vida buscando cariño y amor por parte de su madre lo cual ha hecho que su autoestima se vea truncada: «Llevo toda la vida intentando merecerte, intentando demostrarte que soy buena, que siempre he sido buena» [párr. 15].

Inevitablemente esto le ha acarreado a la protagonista innumerables problemas como ejercer la prostitución, acostarse con el encargado del restaurante por conseguir un trabajo más estable [párr. 73], ser tremendamente tímida ante la persona de la que está enamorada. En escena percibimos a una Hettie que calla y trabaja. Esto viene de forma directa por la poca atención que ha recibido durante toda su vida y por todo el desprecio que se ha ejercido sobre ella. De alguna forma Hettie no siente que merezca más y se ha convertido en alguien obediente. Durante toda su vida Hettie tiene el valor de decir que lo que le ha ocurrido no es su culpa, pero al mismo tiempo habla desde la humildad y desde la empatía hacia su madre. Sin embargo, esa actitud se debe precisamente a que Hettie no es capaz de expresarse porque está llena de miedo y no se cree merecedora de tener una opinión firme.

Los cánones de belleza también repercuten de forma directa sobre nuestras dos cocineras. Bertha es la mujer mayor en la que nadie se fija porque ya no es físicamente atractiva, cosa que a ella poco le importa porque ya no se deja guiar por comentarios que pretendan ofenderla. La respetan muchas personas por su experiencia en la vida, sobre todo las mujeres que trabajan con ella. Todas ellas la llaman «mamá», idea que nos recuerda a lo explicado anteriormente sobre la maternidad. Los hombres, en cambio, al menos no todos, no le tienen el mismo respeto. En ese caso nos encontramos con la mujer mayor, gorda, poco atractiva a la que no hay que tomarse en serio.

El caso de Anne es el contrario. Ella es una mujer elegante, atractiva y, por tanto, casi todos los hombres la ven como un objeto sexual. Es una mujer a la que le encanta vestirse bien y estar guapa para ir al trabajo, pero sin intenciones de atraer a nadie

En la representación teatral podemos comprobar cómo son tratadas ambas mujeres por Nicholas:

NICHOLAS. — Lo dice la gorda, habla la gorda. Escuchemos todos a la gorda que nos habla de su abuela judía, que seguramente sería igual de gorda que ella.

HETTIE. — Nick, cállate.

NICHOLAS. — (*A Hettie*) Tú, a tu acera que es lo tuyo.

FRANK. — Señores, por favor, vamos a terminar.

NICHOLAS. — Puta vaca [19: 45].

NICHOLAS. — Y allí, en el office, es esa especie de mula parda, pues también trabaja aquí. Aunque parezca que es ella la que se come todo lo que cocinamos, pues no, también cocina. Y, además, paradojas de la vida, se ocupa de las verduras. Ah, y esa es Anne, la encargada del té, los postres, el café y ponernos a todos cachondos [22: 22].

Como podemos observar, Nicholas se ha referido a Bertha como «gorda» y «vaca», términos que se han convertido en ofensivos cuando una mujer no cumple con las normas de belleza. Estar gorda no debería ser un insulto, pero con los años se ha acuñado como tal por el hecho de que los cánones de belleza no cuadran con el sobrepeso. Ahora vemos de forma totalmente clara cuál es el trato que se le da a las dos cocineras: la gorda que no merece respeto y el objeto de deseo que recibe atención, pero tampoco respeto.

4.5. Limitaciones por haber nacido mujer

Todos los personajes de la obra de teatro están afectados por la sociedad capitalista y por cómo han de trabajar para mantenerse, pues se olvidan de su esencia como seres humanos, se olvidan de disfrutar, de expresarse. No obstante, las protagonistas tienen la dificultad de ser mujeres, pues hay algunos problemas de base por los que los hombres no pasan, al menos no tan a menudo, y son todos aquellos a los que nos hemos referido anteriormente. Además de sus inquietudes diarias, ellas han de lidiar con la posición que se les ha otorgado en la sociedad, el papel que han de desempeñar por haber nacido mujeres. Daphne es el personaje femenino que va un paso más allá, que nos descubre ese mundo

interior de dudas y reflexiones que en escena únicamente se pone en voz de los hombres.

Daphne le escribe a Marlene Dietrich y reflexiona sobre temas profundos que siempre han importado a toda la sociedad, temas como la muerte:

Porque al fin y al cabo, ¿qué es la muerte? La muerte es desaparecer, ¿verdad, Marlene? Pues te tengo que dar una buena noticia, tú nunca vas a morir, porque nunca vas a desaparecer del imaginario de nuestras mentes. Yo creo en la muerte en vida, una vida sin ideales, sin sabiduría, sin libros, es una vida muerta. Por eso yo me siento viva por ejemplo cuando escribo porque mis ideas, yo misma, se expresan mejor de lo que yo pueda hacer en ninguna situación posible [párr. 2].

Vemos a una mujer que no se limita a quedarse en la misma línea que las demás compañeras que tiene, pues habla de temas que preocupan a los hombres de la representación teatral. Cuando decimos que la plataforma transmedia les da voz a los personajes nos referimos precisamente a esto. ¿Por qué Daphne no habla con Peter y los demás hombres a la hora del descanso, cuando todos reflexionan sobre qué es la vida y por qué hay que vivirla de la forma en la que lo hacen? Por desgracia, por el simple hecho de ser mujer. Vemos en ella la figura de una mujer que se ha dejado llevar por las imposiciones de la sociedad: se ha casado y ahora debe tener un hijo, pero no se siente cómoda en esa posición. Daphne es la única de las mujeres de *La cocina* que trata un tema más profundo, relacionado con sus frustraciones y los sueños que no ha podido cumplir. Si nos limitamos a ver la representación teatral, no nos damos cuenta de ese mundo interior que recoge Daphne, pues en escena se muestra más bien lo relacionado con Nicholas, su esposo, lo predecible, lo que le corresponde.

En el personaje de Daphne vemos a una mujer poco común para aquellos años, pues habla sobre sus gustos, sobre el hecho de ser independiente, impone su opinión a la de su autoritario esposo, no quiere hijos, le encanta el cine y la cultura y busca escapar de la sociedad que la rodea. Es el personaje que intenta romper con todas las estructuras sociales, aunque sea de forma callada y privada a través de su escritura. Nos recuerda a autoras como

Jane Austen o las hermanas Brönte que en sus inicios tuvieron que esconderse para escribir sus obras y sus reflexiones, debido a que era impensable que una mujer se dedicase a la escritura o a cualquier otra actividad intelectual.

5. CONCLUSIONES

Con este estudio sobre la obra de Wesker hemos intentado plasmar algunas nociones sobre las posibilidades y beneficios que puede tener el hecho de vivir en un momento en el que todo lo que nos rodea sea afectado por la tecnología. Como hemos podido observar, las obras de teatro hoy día están muy vinculadas a lo tecnológico, pues el teatro es un arte que obedece al tiempo en el que se escribe. La iniciativa de Peris-Mencheta, del CDN y de RTVE nos ha permitido tener la posibilidad de usar nuestros aparatos electrónicos para entrar en una página web e impedir que la aventura del teatro se acabe en tan solo dos horas de función.

A través del análisis y descripción de los personajes femeninos y sus cartas, hemos conseguido ver la posición en la que se encontraban en la obra original. Gracias a la iniciativa transmedia hemos podido comprobar que ellas también tienen inquietudes, dudas, sueños; al igual que sus compañeros. No obstante, no es un hecho reflejado ni en el texto escrito por Wesker ni en la puesta en escena de Peris-Mencheta. De alguna manera, podemos considerar que los personajes femeninos han hecho lo propio para una mujer de la época: estar en silencio, pero buscar un espacio propio en el que expresarse y soñar. Esta idea nos recuerda a aquella habitación que buscaba Virginia Woolf, una habitación que cada mujer necesitaba para sentirse libre de la sociedad y las presiones que la rodeaban.

Los desarrollos tecnológicos del siglo XXI han permitido a mujeres de mediados del XX, quizá no a conseguir una habitación propia, pero sí una plataforma *online* en la que exponer todo aquello que les preocupa.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (2006): *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2008): «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos», *Revista Signa*, 17, pp. 29-56.
- BAETENS, JAN Y SÁNCHEZ MESA, DOMINGO (2017): «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies», *Tropelías*, 27, pp. 6-27.
- CHAPPLE, FRED A Y KATTENBELT, CHIEL (2006): *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam, Rodopi.
- DIXON, STEVE (2007): *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, The MIT Press.
- ETXEBARRÍA, LUCÍA (2016): «La cocina. Momentos diferentes, la misma situación» *Diario 16*, [disponible en <http://diario16.com/la-cocina-momentos-diferentes-la-misma-situacion/>].
- GRANDE ROSALES, MARÍA ÁNGELES (2015): «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad», *Caracteres*, 4/2, pp. 8-17.
- Y SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2016): «Posibilidades de un teatro transmedia.» *Artnodes*, 18, pp. 64-72.
- HAYMAN, RONALD (1979): *Arnold Wesker by Ronald Hayman*, Fakenham, Fakenham Press.
- JENKINS, HENRY (2006): *Convergence culture: Where old and new media collide*, Nueva York, New York University Press.
- KATTENBELT, CHIEL (2008): «Intermediality in Theatre and performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships», *Culture, Language and Representation*, Vol. VI, pp. 19-29.
- LACEY, STEPHEN (1996): «Naturalism, Poetic Realism, Spectacle: Wesker's 'The Kitchen' in Performance», *New Theatre Quarterly*, Vol. 12, 47, pp. 237-248.
- LLAMAZARES, JULIO (2016): «La cocina», *El País*, [disponible en https://elpais.com/elpais/2016/11/25/opinion/1480087969_014641.html].
- MARTÍN LUCAS, MARIO (2016): «La cocina», *El español*, [disponible en https://www.elespanol.com/blog_del_suscriptor/opinion/20161201/175052496_7.html].
- MOI, TORIL (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, ISABEL (2009): *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RAJEWSKY, IRINA (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 1/6, pp. 43-64.

- ROSENDO, NIEVES (2016): «Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos», *Asociación Científica Icono14*, Vol. 14, 1, pp. 49-70.
- ROSENDO, NIEVES, «Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión transmedia de *El proceso*, de Kafka» (2018) en *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, ed., Domingo Sánchez-Mesa, Barcelona, Gedisa, pp. 233-249.
- RTVE, «La cocina de Sergio Peris-Mencheta en el CDN», Recurso web <<http://www.rtve.es/rtve/la-cocina/>>.
- PERIS-MENCHETA, SERGIO (2016): *La cocina*, producción de Centro Dramático Nacional y Barco Pirata Producciones.
- SÁNCHEZ MACARRO, ANTONIA (1984): *Teatro social en Inglaterra. Del workers' Theatre al Centre 42*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ MONTES, MARÍA JOSÉ (2018): «Teatro transmedia: ¿modo o moda?» en *Narrativas transmediales: la metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, ed., Domingo Sánchez-Mesa, Barcelona, Gedisa, pp. 221-231.
- SCOLARI, CARLOS ALBERTO (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto.
- TORRE ESPINOSA, MARIO (2019): «Aproximación al teatro transmedia: Misántropo, de Teatro Kamikaze», *Pasavento*, Vol. VII, 2, pp. 365-380.
- WESKER, ARNOLD (1973): *La cocina*, Madrid, Fundamentos.
- (2016): *La cocina*, DVD, Centro de Documentación Teatral.