

RELACIONES FRATERNAS EN NOVELA Y TEATRO: *PIEL DE LOBO*, DE LARA MORENO Y *HERMANAS (BÁRBARA & IRENE)*, DE PASCAL RAMBERT

FRATERNAL RELATIONS IN NOVEL AND THEATER: *PIEL DE LOBO*, BY LARA MORENO Y *HERMANAS (BÁRBARA & IRENE)*, BY PASCAL RAMBERT

Clara Pablo Ruano
Universidad de Alcalá

ABSTRACT

This paper proposes a comparative study between Lara Moreno's novel *Piel de lobo* (2016) and Pascal Rambert's play *Hermanas (Bárbara & Irene)* (2019). The latter is examined between its dramatic as much as its theatrical dimension. The analysis of the narrative instances and from both literary works, proposes a reflection about the encoding of the conflict between sisters in two different literary genres. This review enables to put into play the ties between narrative and scene.

Key words: literary genre, novel, theatre, Lara Moreno, Pascal Rambert.



RESUMEN

El artículo realiza un estudio comparativo de la novela *Piel de lobo* (2016), de Lara Moreno, y la obra *Hermanas (Bárbara & Irene)* (2018), de Pascal Rambert, que se examinará tanto en su dimensión dramática como teatral. Un análisis de las instancias discursivas de las dos obras nos permitirá reflexionar sobre cómo se codifica el conflicto entre hermanas en dos géneros literarios distintos. Esta revisión permitirá, por tanto, poner en juego los vínculos entre la narrativa y la escena.

Palabras clave: géneros literarios, novela, teatro, Lara Moreno, Pascal Rambert.

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2020.

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2020.

Cómo citar: Pablo Ruano, Clara (2020): «Relaciones fraternas en novela y teatro: *Piel de lobo*, de Lara Moreno y *Hermanas (Bárbara & Irene)*, de Pascal Rambert», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Monográfico 4: 263-293.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.012>

I.

Las relaciones entre hermanos no son un tema nuevo en la literatura española contemporánea. Más allá del cainismo unamuniano y del valor simbólico que han tenido las luchas fraticidas en la obra de escritores fundamentales de nuestras letras (el propio Unamuno o Delibes), la literatura sobre hermanos mira ahora a esta relación bajo la lupa de lo individual, más allá de lo fraterno como metáfora de lo político.

En este artículo nos ocuparemos de dos obras de reciente aparición, pertenecientes a géneros literarios distintos, cuyo argumento se articula alrededor de la tensión existente entre dos hermanas, mujeres en el caso de ambas obras. *Piel de lobo* (2016) es la segunda novela de Lara Moreno (Sevilla, 1976), publicada por Lumen tras el éxito de *Por si se va la luz* (2013). Reconocida como una de las voces más prometedoras del panorama literario reciente, Moreno es también autora de libros de relatos (*Casi todas las tijeras*, 2004; *Cuatro veces fuego*, 2008) y poemarios (*Tempestad en víspera de viernes*, 2020). En *Piel de lobo*, Sofía, hermana mayor, regresa a la casa de su padre recientemente fallecido, refugiándose de una separación inminente y de una grave crisis personal. Con intención de ayudarla acude Rita, su hermana pequeña, y la convivencia propicia una escalada de tensión que sacará a la luz un durísimo secreto del pasado.

Por su parte, *Hermanas (Bárbara & Irene)* (2018) es la penúltima obra de la larga trayectoria de Pascal Rambert (Niza, 1962). Reputado dramaturgo, coreógrafo y director de escena, en activo desde 1988, ha escrito y dirigido una treintena de espectáculos, y recibió en 2016 el premio de la Academia Francesa por el conjunto de su obra. En *Hermanas*, Irene, hermana pequeña, se presenta en el trabajo de Bárbara, hermana mayor, cuando ésta se halla a punto de impartir una conferencia. Se inicia así una dura discusión en la que se reprocharán desde rencillas familiares hasta desencuentros con sus respectivas parejas.

El objetivo de este artículo es poner en relación *Piel de lobo* con *Hermanas*, obras que abordan las dificultades existentes en las relaciones entre hermanas desde dos perspectivas genéricas distintas, la narrativa y el drama. Analizaremos «cómo afectividad, pensamiento y voluntad, creadores, se polarizan hacia un moldeamiento, igual que materia, aún amorfa, que busca su molde» (Alonso, 1962: 33), es decir, cómo utilizando los recursos discursivos de géneros literarios distintos se codifica una misma pulsión creadora, permitiéndonos establecer una relación entre la narrativa y la escena.

Debemos comenzar por realizar una serie de aclaraciones terminológicas. No es nuestro objetivo plantear la existencia o inexistencia del concepto de género literario, ni aportar argumentos para justificar sus fronteras. Sí debemos aceptar, como hicieran Aristóteles, y, de modo más tardío, Todorov (1978) y Lázaro Carreter (1976) (que desarrollan las ideas de los formalistas rusos), la existencia de los géneros.

No es una cuestión baladí comenzar por esta afirmación. Para analizar los distintos instrumentos discursivos que ponen en juego Lara Moreno y Pascal Rambert, así como la implicación que tiene el concepto de género en la codificación de un mismo conflicto, es fundamental aclarar que entenderemos el concepto de género como un molde discursivo que genera un determinado efecto en el receptor (ya lector o espectador). Ya señaló Dámaso Alonso que «el instante central de la creación literaria (...) es ese momento de plasmación interna del “significado” y el inmediato de ajuste en un “significante”» (Alonso, 1962: 33), es decir, el «momento» en que Rambert y Moreno deciden que el molde narrativo (y en concreto, la novela¹) o el molde teatral son los más adecuados para contar su historia.

Considerada la obra literaria como discurso, y considerado el género como «categoría formal derivada de un discurso textual específico» (Gómez Redondo, 1994: 45) que un autor escoge para constar una historia, realizaremos un análisis comparativo de las dos obras a partir de las instancias discursivas que las configuran. Estableceremos entre *Piel de lobo* y *Hermanas* una serie de correspondencias y relaciones, situándonos en el ámbito del análisis interdiscursivo, que nos permite «comparar los discursos sobre la base de sus semejanzas y de sus diferencias, proyectando los rasgos de unas clases de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre los mismos como un componente constitutivo de su realidad y presente en distintas clases de discursos» (Albaladejo, 2007a).

Para el análisis de las instancias que intervienen en el proceso de construcción narrativa y dramática tomaremos como referencia *El lenguaje literario. Teoría y práctica* (1994) de Fernando Gómez Redondo, que sintetiza, a su vez, obras de algunos fundamentales narratólogos (Gérard Genette, Vladimir Propp, Lázaro Carreter, Mijail Bajtin), y de teóricos del teatro (Antonin Artaud, M^adel Carmen Bobes Naves...), a quienes haremos también referencia.

¹Siguiendo el mismo planteamiento que Aguiar e Silva (1979: 186), y dado que analizaremos una novela, hablaremos de tal forma como representativa de la narrativa, siendo conscientes de la existencia de otras formas de este género literario.

Conviene aclarar, igualmente, que el discurso dramático tiene una doble dimensión: dramática, pues una obra de teatro es un texto escrito por un autor que, mediante los códigos correspondientes al género dramático, plantea la tensión entre dos fuerzas; y teatral, referida al momento en el que el texto cobra vida y se convierte en un signo de realización escénica, produciéndose la comunicación teatral (Gómez Redondo, 1994: 251-252).

Para las referencias a la dimensión dramática de *Hermanas* recurriremos a la traducción de Coto Adán para la editorial La Uña Rota. Para su dimensión teatral no podemos contar, evidentemente, con la representación. *Hermanas (Bárbara & Irene)* se estrenó el 15 de diciembre de 2018 en Sevilla y se representó en El Pavón - Teatro Kamikaze de Madrid del 10 de enero al 10 de febrero de 2019, dirigida por Pascal Rambert. Sin embargo, la plataforma de televisión HBO estrenó en septiembre de 2020 una grabación de la representación con las mismas actrices y la misma puesta en escena, que forma parte de la serie *Escenario 0* y que puede visualizarse en la citada plataforma.

Será esta representación la que tomaremos como referencia para hablar de la dimensión teatral del texto de Rambert. Somos conscientes de que una representación es una realización significativa irrepetible (Gómez Redondo, 1994: 257) y del carácter efímero del hecho teatral, pero la grabación de *esta* representación nos permite acceder a la obra en escena. No olvidemos que es esta la esencia del discurso dramático, como ya señalaron los formalistas rusos y sintetizó Roland Barthes:

La teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una gran teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte en seguida en substancia (Barthes, 1978: 55).

Si el objetivo de este artículo consiste en plantear cómo un mismo conflicto se codifica en dos géneros literarios distintos, no podemos obviar la esencia última de ambos: la lectura, en la narrativa; y la recepción del espectáculo teatral, en el drama.

II.

Todo análisis del proceso de construcción narrativa debe comenzar por la distinción de los planos de la narración, el relato y la historia, bien conocidos en narratología

contemporánea (Genette, 1972: 67, 267), en la que el narrador se alza como la instancia fundamental de relación entre los tres. El autor entrega al narrador un «saber», que, en el proceso de desdoblamiento de conciencia que supone la creación de la voz narrativa, transforma en un «contar», organizando las líneas argumentales pertenecientes al plano de la historia en el plano del relato (Gómez Redondo, 1994: 171).

Todos estos conceptos son fundamentales para la configuración del conflicto entre las hermanas Sofía y Rita en *Piel de lobo*. Nos encontramos con dos narradores y, por tanto, con dos relatos, dos formas de «contar». La novela de Lara Moreno se abre con un narrador en primera persona, que reconoceremos con el avance de la novela como la voz de Sofía y que narra directamente al lector. Se crea así un discurso que podría tratarse de un largo monólogo teatral, y que conecta directamente con el carácter dramático de su relato.

La voz de Sofía nos permite ahondar en las dos vertientes que hacen explotar la tensión con Rita: la crisis personal en que se encuentra Sofía (a causa de la separación de su marido, de sus esfuerzos por ser buena madre, de su incapacidad para trabajar de forma estable y de obtener ingresos por sí misma), que precipita también la crisis personal de su hermana (envuelta a su vez desde hace años en graves problemas psicológicos); y, muy especialmente, sus recuerdos de infancia, que nos descubrirán progresivamente las personalidades de ambas, sus diferencias desde niñas, sus veranos en la casa de la playa que ahora se ha convertido en espacio de desencuentro entre las dos.

En paralelo discurre un narrador en tercera persona, omnisciente, que se centra en la dura relación entre las hermanas en el presente, en la crisis a la que una arrastra a la otra, y en cómo esa crisis estalla cuando la convivencia hace brotar el pasado. Existe, por tanto, una conexión de sentido entre ambas voces narrativas: lo evocado por la voz de Sofía permite explicar la complicada relación entre ambas que relata el narrador omnisciente; la voz del pasado explica la voz del presente. Será el narrador en primera persona quien nos descubra, en las últimas páginas de la novela, el acontecimiento generador del conflicto entre Sofía y Rita, los abusos sufridos por Rita por parte de un primo (el lobo que da título a la novela), ignorados por Sofía todos esos años, a pesar de haberlos sufrido ella previamente. De esta manera, la fusión entre ambas voces narrativas adquiere también un sentido simbólico: es la voz que nos ha contado el pasado la que nos relata el presente, creándose una conexión temporal del conflicto entre las hermanas.

La presencia de estos dos narradores determina, además, dos perspectivas para contemplar una misma realidad. El narrador en primera persona presenta a una Sofía

enfrentada a una hermana con quien ha tenido diferencias desde la infancia; el narrador omnisciente nos dibuja a una Rita hermética y difícil. Cuando el lector descubre los abusos sufridos por Rita comprende que la tensión entre ambas nace de la existencia de dos vivencias distintas, que convierten a una en víctima y a la otra en cómplice, al no acertar a ayudar a su hermana:

En realidad ahora me doy cuenta de que ahí se enteraron ellos, de que ahí mi madre lo supo, ya tarde, ya para nada, y se callaron. Y no me lo dijeron, quizá para evitarme el sufrimiento, quizá porque hay cosas que son imposibles de contar. Y yo no pregunté. Al fin y al cabo éramos una familia normal. Yo era la hermana mayor, pero qué miedo tenía de hablar con mi hermana de lo que nunca había vuelto a hablar. Ella siempre tuvo sobre mí ese poder, esa decisión sobre las conversaciones; aunque fuera la pequeña, era la que de verdad podía enfadarse, la que cerraba las puertas. Siempre anduve con tiento; ahora que lo pienso, un tiento que no me correspondía, pues claro que ella estaría dispuesta a hablar si yo le hubiera tirado de la lengua, si me hubiera enfrentado a su miedo, que era el que importaba, no el mío. Si hubiera vivido con ella su vergüenza, que era la que importaba, no la mía (Moreno, 2016: 254).

La ausencia de la figura del narrador, y, por ende, la inexistencia de una acción de «contar», representan las principales diferencias entre el género narrativo y el dramático:

En el discurso dramático el espectador asiste a la re-creación de unas situaciones argumentales en las que no participa de una forma activa, pero que, sin embargo, le absorben de un modo más absoluto que la lectura de cualquier novela. ¿Por qué? Porque la novela constituye una imagen de la realidad, mientras que el teatro es la realidad misma (Gómez Redondo, 1994: 248).

Aunque en *Hermanas*, como en *Piel de lobo*, se muestre el desarrollo de una historia (el conflicto entre Bárbara e Irene), los mecanismos por los que dicha historia se transmite al espectador no son, evidentemente, los mismos que en la novela, pues «no es lo mismo “contar” que “enseñar”, de la misma forma que no es igual “leer” que “ver”» (Gómez Redondo, 1994: 254). Por ello, el discurso dramático implica la existencia de unas instancias discursivas distintas:

A la obra teatral la define la *acción*, eje fundamental sobre el que giran el resto de los elementos de la construcción dramática; de la misma forma, la estructura de una obra de teatro (el plano que en la novela equivaldría al *relato*) corresponde al modo en que el discurso dramático se convierte en *representación* (Gómez Redondo, 1994: 254).

En *Hermanas*, Bárbara e Irene se presentan «como operantes y actuantes», en palabras de Aristóteles (García Yebra, 1972: 133). Bárbara e Irene carecen de la mediación discursiva del narrador, y el acceso al conflicto por parte del espectador depende enteramente

de ellas mismas. Serán sus propias voces las encargadas de conformar, sin intermediarios, la acción dramática, que desde su arranque las establece como fuerzas que canalizan la tensión dramática y que, por tanto, articulan la acción:

Bárbara: tú no vienes a mi lugar de trabajo ya te he tolerado bastante

Irene: *tolerado*

Bárbara: sí *tolerado* desde que naciste.

(Rambert, 2019a: 11)

A diferencia de la tensión contenida durante toda la novela en *Piel de lobo*, en *Hermanas* la acción dramática ha comenzado fuera de los ojos del espectador. Irene ha irrumpido en el trabajo de Bárbara y la acción desvela de inmediato la tensión que las opone, tal como se mantendrá durante la hora y media de la representación. En esos primeros minutos se conocen las razones del enfrentamiento: la pugna por el cariño de sus padres, los conflictos arrastrados desde la infancia, el complejísimo trato de la una hacia la otra. Sin embargo, el conflicto entre Bárbara e Irene es, además de un choque de fuerzas (e incluso más allá de él), una lucha entre dos visiones una misma realidad, como sucediera también en la novela de Moreno:

Bárbara: papá jamás usó la palabra *maldición*

Irene: papá siempre usaba la palabra *maldición* cuando se trataba de hablar de mi presencia en el mundo

Bárbara: de tu *presencia en el mundo* estás de broma

Irene: sí de mi presencia en el mundo papá siempre habló así

Bárbara: papá no hablaba así (Rambert, 2019a: 18).

Aquel verano del que hablaban no fue horrible, en realidad. Tuvieron la varicela y se rascaron cuando no debían, siempre Rita más que Sofía, implacable esta ante las normas, aterrorizada ante un posible dolor imprevisto, leyeron muchos cuentos en la cama, primero una y luego otra, hacía mucho calor y por la ventana del dormitorio entraba, muy temprano, casi al alba, el olor del pan cocándose en el horno que había en la esquina de la calle. Sofía, se te va. No era en nuestra casa el horno de pan, era en casa de los abuelos. Eso le dijo Rita a su hermana cuando esta se puso a divagar sobre el pasado, con la primera cerveza de la tarde (...). Sofía había aceptado las enmiendas pero seguía empeñada en que había sido un buen verano. Mucho tiempo en la cama, muchas visitas, muchos regalos. Las dos iguales. No, no fue un buen verano, le contesta su hermana. O, bueno, a lo mejor fue un buen verano para ti y uno malo para mí. Sofía pone atención, pero Rita no dice nada más. La está mirando muy fijo. ¿Por qué me dices eso? Rita alinea unos cacahuetes sobre la mesa, sin dejar de mirarla, y cuando abre la boca Sofía se estremece: porque fue el primero que nos fuimos de casa de los abuelos. Me acuerdo, ahora sí, dice Sofía, aliviada por la tregua (Moreno, 2016: 73, 74).

Esta doble experiencia que entraña la figura de la hermana (la vivida por uno mismo, la recordada por el otro) forma parte de la complejidad de las relaciones fraternales incluso

desde el punto de vista psicológico. Un hermano es una figura primaria de apego, una persona en el mismo nivel desde el punto de vista familiar, que interviene enormemente en la configuración emocional y psicológica. Se trata de la persona que ha vivido unas mismas experiencias durante la infancia, que ha tenido los mismos padres (y ha establecido con ellos unos vínculos distintos a los del hermano) y que, por ello, ofrece un enfrentamiento con la realidad vivida desde una óptica distinta. Como señala la propia Lara Moreno, «el juego de espejos con el hermano es muy interesante, uno es testigo de su propia infancia, pero si tienes hermanos (...) eres también testigo de la infancia de otros. Si el individuo se extiende, lo que hay es un hermano.» (Morales, 2016).

El encuentro con la perspectiva de la hermana supone el reencuentro con una realidad contrapuesta al recuerdo, transformado por el paso del tiempo. La crueldad del enfrentamiento entre Sofía y Rita y entre Bárbara e Irene es implacable, y en ambos casos se produce por las mismas razones: el enfrentamiento con la hermana supone una forma de enfrentamiento con ellas mismas. Obliga a cada una a mirarse al espejo, siendo, además, una figura cercana quien las coloca delante de su reflejo.

III.

Si el narrador es responsable de la acción de «contar», en la «realidad» de la historia los personajes se caracterizan por el «vivir» y el «hablar». El narrador crea y conforma a los personajes, les da vida para que el lector pueda vivir a través de ellos, pues «el narrador sabe que la mejor forma de organizar el relato (de que el lector incorpore a su recepción la imagen de la realidad que da sentido a su novela) es configurar un eficaz entramado de personajes, cuyas vidas sean las que “hablen” al lector» (Gómez Redondo, 1994: 189). Los personajes posibilitan, por tanto, el conocimiento del mundo que el lector adquiere.

La complejidad de la construcción de los personajes y su conflicto en la novela de Lara Moreno reside en la pluralidad de puntos de vista desde los que se construyen, lo que otorga al lector un papel fundamental para su «re-construcción» e identificación con Sofía y Rita y sus vivencias. Una primera voz que construye a las hermanas es la del narrador omnisciente que relata parte del texto; sin embargo, este narrador interrumpe su discurso para que Sofía y Rita hablen al lector con su propia voz, en tanto protagonistas de los

diálogos. Estos se integran en el texto sin marca gráfica alguna, de forma que la voz del narrador omnisciente «se apodera» a su antojo de la voz de los personajes:

Una tarde, Sofía se hincha de energía, camina por la terraza. El esfuerzo por mantener el clima de bienestar la ha iluminado. Desea inaugurar una nueva a convertir el patio en un jardín. Voy a levantar las baldosas y a poner tierra abonada y plantaré flores y algún árbol. La madre la mira intentando comprender, abre la boca pero de pronto no tiene nada que decir. Rita le habla sin dejar de darle cucharadas de helado a su sobrino, que mira la tele embobado, qué tonterías dices, le espeta. No es ninguna tontería, esta casa sería mucho más bonita con un jardín. Rita masculla algo, la madre intenta controlar la situación, se ríe nerviosa, a lo mejor es una buena idea, acaba diciendo, pero muy flojito, como asumiendo que su palabra no tiene voto. Sofía aún conserva su halo de confianza. Rita la mira, despótica, no vas a hacer nada de eso. Esta casa está en venta. Vamos a vender esta casa, a ver si te enteras. Dice esto y se pone de pie y su figura espigada, en medio del calor de la tarde, es como una sombra hiriente. Yo no quiero, empieza a decir a Sofía, con la cara desfigurada por fin. Y la violencia acaba de una vez con la escena, la desbarata, lo que tú quieras me da igual, otra vez los batallones se deshacen y se reajustan, Rita pasa por delante de su hermana sin mirarla a la cara, solo sus palabras de pájaro quedan suspendidas en la calima, se mete en su cuarto, cierra con fuerza, se acabó. La madre recoge diligente la mesa, en una bandeja coloca el recipiente del helado, las cucharas, los vasos. Sofía busca un lugar donde agarrarse, pero no lo encuentra (Moreno, 2016: 120,121).

Sofía y Rita, personajes que viven y hablan, legitiman por tanto la voz del narrador omnisciente: «el personaje organiza el relato tanto por lo que vive (...) como por lo que dice; sus acciones deben demostrar la validez de los planteamientos efectuados por el narrador» (Gómez Redondo, 1994: 205). Sin embargo, esta «validez de los planteamientos del narrador» se ve comprometida en *Piel de lobo* por una tercera voz, la de la propia Sofía, ahora como narradora en primera persona, como voz que bucea en el pasado de las hermanas. Si «cuando el narrador organiza la dimensión del *relato* desde la primera persona, la *narración* pierde objetividad, pero en cambio la *historia* gana en verosimilitud» (Gómez Redondo, 1994: 177), descubrimos en Sofía una voz cuyas palabras como personaje que dialoga y discute con su hermana se pueden validar doblemente (y, por tanto, aportar a la historia mayor verosimilitud): con respecto a las palabras del narrador y con respecto a las suyas propias, como narrador en primera persona.

La principal consecuencia de esta «doble validación» de las palabras de Sofía propicia la inmediata identificación del lector con su personaje, a causa de la potente verosimilitud que aporta la pluralidad de voces con que se construye la trama argumental. La identificación es tal que la catarsis final es especialmente intensa en el lector al explotar el conflicto entre las hermanas, cuando la propia Sofía nos desvela la situación traumática vivida por Rita e ignorada por ella durante años, pendiente sólo de su propio trauma.

Mediante este juego de voces narrativas y de su legitimación se construyen dos personalidades completamente distintas. Sofía es cuadrículada e insegura, obsesionada con la alimentación sana y la comida ecológica, entregada al cuidado de su hijo y a coser y diseñar prendas de ropa. Como señala la autora, Sofía es «quien todo lo ha hecho siempre bien» (Moreno, 2016); por esta razón cae en una grave crisis personal cuando, al inicio de la novela, asistimos a la desintegración de su matrimonio, que la lleva a huir a la casa de la playa y a consumir pastillas y alcohol. Es, incluso físicamente, opuesta a su hermana (Moreno, 2016: 16).

Por el contrario, Rita es descrita, habitualmente mediante animalizaciones (Pablos Trigo, 2018: 171, 172), como un ser tremendamente inteligente, con una mente mucho más racional, resolutiva y pragmática que la de su hermana, quien se sorprende, desde que eran niñas, de «cómo funcionaba ese pequeño cerebro de avispa, ese pájaro raro: inteligente, perspicaz, calmo, ausente de drama» (Moreno, 2016: 26). De tal modo sigue discurriendo como adulta, en contraste con los constantes sentimentalismos de Sofía:

Las dos hermanas cruzan la verja con determinación, y la visión del caballito de plástico abandonado, blanco y azul desvaído en las crines, no las altera. Tienen los ojos a lo mejor cerrados, quizá han entrado a ciegas en la casa, porque conocen el camino de memoria. Sin embargo una de ellas, la más joven, mientras la otra abre la puerta, se dirige decidida hacia la esquina. Sin pensarlo, como si lo tuviera planeado, coge el caballo por uno de los manillares y al levantarlo de la tierra hay un revuelo de hormigas y cochinillas; el único punto de humedad. La mujer sale de la parcela con el balancín a cuestas y lo deja junto a los contenedores que hay en la acera de enfrente. El plástico cruje, vencido por el sol y el calor. La mujer no mira atrás y entra en la casa sin sentimentalismo (Moreno, 2016: 12).

A pesar de su aparente seguridad en sí misma, de ser ella quien acuda en ayuda de la hermana mayor tras su huida a la casa de la playa, sufrirá crisis nerviosas durante toda su vida, a causa, según conocemos al final de la novela, de los episodios traumáticos sufridos en su infancia, que la llevarán a consumir drogas y alcohol.

Las diferencias entre Sofía y Rita y sus evidentes dificultades de comprensión mutua se establecen desde la infancia, tal como sucederá en *Hermanas*. Sin duda uno de los episodios que mejor representan la diferencia de sus personalidades es el narrado en el quinto episodio, en el que Rita, a pesar de ser aún una niña, engaña a su padre para quedarse con un juguete después de ser castigada desechándolo, mientras que Sofía es incapaz de desafiar la autoridad paterna (Moreno, 2016: 24-27).

En *Hermanas* la ausencia de narrador confiere a Bárbara y a Irene toda la responsabilidad sobre la construcción de la tensión dramática y la configuración

caracterológica. Dada la dimensión teatral del discurso dramático, para la creación de los personajes es fundamental la labor de las actrices, Bárbara Lennie e Irene Escolar. Sólo cuando estas intérpretes representan el texto y hacen suyos los personajes se ponen en marcha sus mecanismos de construcción, pues «es entonces cuando el personaje se designa a sí mismo por completo, adquiere una imagen que lo singulariza, una apariencia que produce un efecto de realidad y que invita al espectador a identificarse con esa personalidad esbozada» (Gómez Redondo, 1994: 264).

El texto de Pascal Rambert fue escrito específicamente para Bárbara Lennie, que ya había trabajado con el dramaturgo en *La clausura del amor* (2017), y fue la propia Lennie quien sugirió a Irene Escolar para el papel de su hermana (Rambert, 2019b). El actor es el elemento de mediación más importante entre el discurso dramático y el teatral, y de él depende directamente la configuración del personaje. En *Hermanas* se establece un camino de ida y vuelta entre los planos dramático y teatral. Si el personaje tiene primero una configuración textual, en el plano dramático, y una escénica, en el plano teatral, aquí recorreremos el camino en sentido inverso, ya que Rambert ha configurado la dimensión dramática del personaje en el ámbito del texto a partir de la dimensión teatral, la del actor en escena:

Estaba claro que solo podía ser con ellas [Bárbara Lennie e Irene Escolar]. Como también planeaba hacerlo en París con Marina Hands y Audrey Bonnet, al escribir la pieza pensaba en las cuatro actrices. Así que, en cierta medida, aunque solo veamos dos personajes en escena, esos personajes están hechos de cuatro mujeres con cuatro energías distintas. (...) [Bárbara Lennie e Irene Escolar] Tienen dos personalidades muy diferentes, pero ambas muy fuertes. Bárbara es un guepardo, es fácil captar su energía, entrar en ella. Habitamos el mismo país. A Irene la había visto en teatro y también tuve la sensación de verla como un felino. Con un cuerpo ultra fino y gracioso, agazapado que está esperando para morderte. Y esta obra le permite morder (Rambert, 2019b).

Las palabras de Rambert ponen en juego dos elementos fundamentales para la configuración de los personajes, que constituirán en sí mismos un conjunto de códigos no verbales: el movimiento y la gestualidad. Lennie y Escolar caracterizan su representación mediante una gestualidad subordinada al texto, y no a la inversa. La tensión dramática se acompaña de una tensión expresiva que es casi natural, aun dentro de su violencia, y que posibilita que el espectador se identifique con las actrices. Estos códigos, junto a los intensos diálogos, permitirán construir la personalidad individual de ambos personajes: situadas las dos en la treintena, Bárbara es una activista convencida, decidida e independiente, mientras que Irene, estudiante brillante en instituciones de prestigio es una crítica y bloguera de éxito, insegura y más débil que su hermana.

El intercambio dialógico establecido entre ambas permite al espectador conocer a una hermana a partir de las réplicas de la otra: es Bárbara, mediante el reproche, quien describe a Irene, y a la inversa; ambas hermanas se definirán por las mutuas acusaciones que se dirigen, en un constante uso de la segunda persona.

La particularidad de la obra de Rambert radica en la importancia que otorga al monólogo para la creación del personaje. Si «la virtualidad esencial de toda obra dramática la constituye su dimensión dialógica» (Gómez Redondo, 1994: 280), no es extraño que algunos críticos hayan adjetivado la obra como antidramática (Iwasaki, 2018). Los monólogos permiten al espectador profundizar en la complejidad individual de las hermanas y exacerbar la tensión dramática. En la representación, Bárbara e Irene se arrojan las palabras como si de munición verbal se tratase, quitándose la una a la otra la palabra de la boca a fuerza de lanzar reproches y de evocar rencores olvidados. Si comentábamos cómo en *Piel de lobo* el narrador absorbía la voz de los personajes, eliminándose las marcas gráficas de su intervención, en *Hermanas* son los personajes quienes se arrebatan la palabra entre sí, reteniéndola para impedir la réplica de la hermana.

Por tanto, a pesar de que su proceso de construcción sea diferente, en el conflicto entre las dos parejas de hermanas pueden establecerse similitudes. Si seguimos la conocida y ya clásica clasificación tipológica de los actantes de A. J. Greimas (1966: 270), la complejidad de los personajes principales tanto en *Piel de lobo* como en *Hermanas* reside en que ambas parejas de hermanas son, a su vez y de manera recíproca, sujeto (Greimas, 1966: 270, definido por las funciones de deseo y búsqueda) y objeto (lo deseado y buscado): Sofía y Bárbara desean y buscan a Rita e Irene de la misma forma que ellas, hermanas pequeñas, desean y buscan el afecto de sus hermanas mayores. Los oponentes (Greimas, 1966: 274) son, a su vez, ellas mismas: los vínculos establecidos desde la infancia, la evolución de estos lazos², la incapacidad de comprenderse y de ayudarse, la realidad común vivida desde dos puntos de vista habitualmente opuestos.

De la estructura actancial de *Piel de lobo* y de *Hermanas* nace el conflicto que se pone en juego en ambas obras. Entre Sofía y Rita y Bárbara e Irene se genera una compleja red de deseo y de búsqueda, un camino recíproco de ida y vuelta de las necesidades de apego, cariño

²«no retiro nada tú misma nunca retiras nunca has retirado nunca todos los dardos que me has lanzado al cuerpo durante toda nuestra adolescencia luego de jóvenes luego de mujeres y ahora de enemigas», le llegará a decir Bárbara a Irene (Rambert, 2019a: 19). Es un buen ejemplo de cómo el pasado es el principal oponente en la relación entre Bárbara e Irene, al igual que lo será entre Sofía y Rita.

y protección de una hermana hacia la otra, de roles asignados e incumplidos de «hermana mayor» y «hermana pequeña» (Morales, 2016), de lucha por el amor de sus padres y el cariño de sus parejas; una red deshecha por años de disputas, rencores e incompreensión mutua que constituye el verdadero conflicto de las obras.

Frente a esta maraña de amor y desacuerdos, ambas parejas de hermanas se sienten solas. No sólo porque ninguna de las cuatro tenga más hermanos, creándose así un vínculo fraternal exclusivo, sino porque la trama argumental de las dos historias las coloca en soledad, frente a frente por primera vez en mucho tiempo. Este hecho es fundamental para el desarrollo del conflicto, puesto que éste sólo estalla en el momento en que Sofía y Rita se encuentran en la casa de la playa³; y Bárbara e Irene en el trabajo de la mayor: en un espacio despojado de todo lo que no sean ellas, cara a cara, preparadas para descubrirse un daño mutuo latente durante años. Ambos autores han señalado en sendas entrevistas (Morales, 2016; Rambert, 2019b), su interés por mostrar la relación entre las hermanas deliberadamente «en crudo», eliminando todo elemento superfluo adyacente.

Sin embargo, aunque presenciemos un auténtico *ring* de boxeo fraternal, la dureza de las palabras que se dedican Sofía y Rita, Bárbara e Irene, es tal porque nace de la impotencia de sentir odio hacia la otra hermana, de la incapacidad de la una por no quererse, del deseo incumplido de no haber sido suficiente. Son capaces de herirse como lo hacen porque sus palabras están legitimadas por el amor que sienten la una por la otra. Como señala Pascal Rambert, en unas palabras aplicables a las protagonistas de *Piel de lobo*, «la obra no habla del odio en sí mismo entre dos hermanas, habla también del amor entre ellas» (Rambert, 2019b), pues sólo el amor explica la frustración por no ser capaces de protegerse y comprenderse mutuamente.

Sobre este hecho se profundiza especialmente en *Hermanas*. En el texto de Rambert, el lenguaje, además de ser el arma con la que Bárbara e Irene se batían en duelo⁴, es la materia con la que se generan nuevas realidades. Bárbara e Irene han aprendido esta idea de su propio padre (Rambert, 2019a: 19) e Irene le achaca el fracaso de la relación con su hermana: si el lenguaje es la materia con la que se construyen nuevos mundos, el mundo construido por

³Durante la primera parte de la novela, acompaña a las hermanas Leo, el hijo de Sofía, con quien ésta ha huido a la casa de su padre. El estallido definitivo de la tensión entre ambas tiene lugar cuando Leo se marcha con su padre y ambas hermanas se quedan definitivamente solas en la casa de la playa.

⁴Así lo señalará directamente Bárbara: «es el mundo que has creado ¿vienes a echarme un sermón sobre la violencia de mi lenguaje hacia ti? mi lenguaje nunca será lo bastante violento como para combatirte a ti y a tus semejantes» (Rambert, 2019a: 41).

Bárbara y por ella, creado con la «lengua hermana» a la que Irene se referirá, es el del rencor y del odio.

pues sí es por todo eso es por todas esas palabras por ese lenguaje de hermanas por esa lengua hermana sí eso existe si hay una lengua materna debe de haber una lengua hermana es esa lengua que hablas esa lengua dura y por eso estoy aquí para atacarla destruirla si destruyo tu lengua te destruyo a ti si destruyo tu lenguaje destruyo tu mundo yo sí que estuve atenta en las clases de papá no como tú que te retorcías en la silla para poder verte en el espejo cuando él hablaba (Rambert, 2019a: 41).

El lenguaje, por tanto, ha condenado su vínculo para siempre, al haber sido incapaces, como hermanas, de crear un lenguaje (y por tanto un mundo) de afecto y cariño. El conflicto entre Bárbara e Irene se alimenta de la «lengua hermana» con la que se comunican y con la que ensanchan cada vez más su mundo común de odio y de rencor.

Frente al lenguaje desbordante, sólo interrumpido por un breve interludio musical, el conflicto entre Rita y Sofía se construye a partir de todo lo que callan y han callado durante años. En la novela el silencio desborda la relación entre las hermanas. Se batan en un duelo que consiste en ver quién de las dos calla más, quién de las dos se lanza a romper el silencio y quién propicia que se vuelva a instalar entre ellas. Las palabras que ambas se disparan parecen estar milimétricamente medidas y pensadas, como balas delicadamente pulidas antes de disparar:

Caminan una junto a otra pero Sofía debe aminorar el paso, hacer como si los pies le pesaran, para adecuarse al paso lento de Rita. Aunque esta no le hable por voluntad propia, sabe que hay una grieta abierta en la comunicación, que si se lo propone podrá conversar con ella. Lo sabe por su cara, los labios de su hermana no agujijonean y sus párpados caen relajados, en un movimiento de hoja seca. Además, se ha dejado el teléfono en casa, y eso es un acto de acercamiento indudable. Se le ocurre proponerle que vayan un día a Portugal, a tomar una copa en aquella piscina que está al borde de un acantilado. Rita se ríe en un bufido y Sofía se da cuenta de que decir Portugal ha sido una torpeza. Debería ser al revés, debería ser su hermana quien tuviera que tener cuidado con las palabras, pero eso nunca ha sido así. Su hermana pequeña o no habla o dice lo que quiere, no le hace falta medir (...) No hace falta que lo diga, irradia valla de alambre pincho, cristales rotos alineados en cemento (Moreno, 2016: 234).

La comunicación entre las dos parejas de hermanas nos lleva a plantear la existencia de un segundo conflicto común a la novela y al drama: el hecho en sí mismo de plantear la existencia de una disputa constituye también un foco de tensión. Esta segunda problemática es inversa en las obras de Rambert y Moreno. Bárbara e Irene luchan por el hecho mismo de tener que enfrentarse y de cuándo hacerlo; Bárbara cree que no es el momento, pues la enemistad entre ellas es evidente, pero Irene cree que es más necesario que nunca:

IRENE: (...) lo voy a desbloquear todo he venido a desbloquearlo todo a soltar mi brazo y a montarte un follón treinta años después en tu lugar de trabajo sí

BÁRBARA: vete no quiero follones aquí no estoy en condiciones psíquicamente de aguantar follones aquí tus famosos follones tus crisis ese afán de protagonismo de tu yo profundo esa especie de exhibición carnavalesca de tu yo profundo (...)

IRENE: bajo ningún concepto voy a salir bajo ningún concepto ahora que estoy aquí me quedo de hecho te habría encantado que no viniese que jamás hubiese venido en realidad lo único que querías era apartarme (Rambert, 2019a: 25).

Por el contrario, parte del conflicto entre Sofía y Rita reside en que nunca se han enfrentado, en que se ha creado entre ellas un poso de reproches sin exponer, de luchas sin dirimir. Así lo señala la propia Lara Moreno (Morales, 2016), pero queda patente en la novela:

Tantas veces ha intentado Sofía entablar conversaciones con Rita, charlas de hermanas, naderías que pretenden ir siempre más allá porque se presupone una confianza innata, obligada, cordón umbilical de siamesas, tantas veces sin éxito, porque Rita nunca habla de nada cuando las preguntas son directas. Al fin y al cabo tampoco ella había sido muy sincera en los últimos años. ¿Cuándo habían dejado de contárselo todo? ¿Lo hicieron alguna vez? (Moreno, 2016: 179).

Así pues, nos encontramos a dos parejas de hermanas ante una misma tensión emocional, cuya construcción caracterológica viene determinada por el discurso textual específico en que se desarrolla. El lenguaje desbordante de *Hermanas*, sobre el que se fundamenta la relación de Bárbara e Irene, puede ponerse en juego porque se trata de un texto teatral, donde el silencio que caracteriza la relación de Sofía y Rita iría en perjuicio del avance de la acción narrativa. Por contra, el juego de narradores y perspectivas que guía la tensión en *Piel de lobo* tiene sentido en el ámbito de la novela. El género literario se revela, por tanto, fundamental para la construcción del conflicto.

IV.

Es evidente que las hermanas son las fuerzas que chocan en ambas obras. Sin embargo, el enfrentamiento entre ellas bebe y se configura a partir de los vínculos con otros familiares de otros niveles, constituyendo una esfera que rodea a su núcleo. En este sentido, podemos hablar de dos grandes grupos de personajes: los padres de las hermanas, primero, y sus parejas, después.

El padre y la madre cumplirán roles de oponentes, pues en ambas obras «crean obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto» (Greimas, 1966: 273). Si son mutuamente Sofía y Rita y Bárbara e Irene tanto sujetos como objetos de deseo, el modo en que sus padres se oponen a la realización de tal deseo (y, por tanto, el modo en que influyen en el conflicto entre ellas) se realiza de distintos modos.

Los padres de Sofía y Rita son socioculturalmente distintos a los de Bárbara e Irene, como también es diferente la relación que las hermanas de *Piel de lobo* han tenido con ellos. Separados durante la juventud de las hijas, la madre tuvo una segunda pareja, mientras que el padre, posiblemente profesional de baja cualificación («él no amaba tanto los libros como para escribir en ellos», Moreno, 2016: 14) se trasladó a la casa de la playa, donde vivió y murió solo. Aunque el padre es dominante y autoritario, como demuestra el ejemplo del castigo de los juguetes antes mencionado, las profesiones de los progenitores o el entorno de la crianza importan poco en la novela. Moreno incide en ellos como figuras simbólicas en su rol de referencia y protección.

Si un motivo de la tensión entre Sofía y Rita es la perspectiva distinta ante una misma realidad vivida, el rol que han cumplido los padres para ambas supone una de estas diferencias. La novela se abre con la voz de Sofía recordando las noches en que, aún niña, atravesaba el pasillo para refugiarse en la cama paterna de su miedo a la oscuridad, y se cierra con la confesión de Rita, contándole a Sofía cómo para ella no habían cumplido ese papel protector, incapaces de protegerla de los abusos, primero, ocultando la situación a la hermana, después:

En las conversaciones con mi madre, ¿ahondé en lo que importaba, tuve la empatía necesaria para la confesión? En realidad ahora me doy cuenta de que ahí se enteraron ellos, de que ahí mi madre lo supo, ya tarde, ya para nada, y se callaron. Y no me lo dijeron, quizá para evitarme el sufrimiento, quizá porque hay cosas que son imposibles de contar. Y yo no pregunté. Al fin y al cabo éramos una familia normal. (Moreno, 2016: 254).

El cierre de la trama narrativa supone un contraste con el arranque, planteando la diferencia del papel que han jugado los padres para ambas hermanas y cómo esta diferencia marca el origen de la tensión existente entre ellas.

El papel protector de los padres, y en concreto de la madre, tiene gran importancia en *Piel de lobo* para Sofía. La hermana mayor se lleva consigo a Leo, su hijo de cinco años, en su huida a la casa de la playa. El niño podría considerarse como el único adyuvante de la obra, pues «aporta la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación» (Greimas, 1966: 273). Leo se convierte en un nexo entre las hermanas. Rita se vuelca en el

cuidado de su sobrino con cariño y dedicación, y Leo se alza como el único elemento no contaminado de su relación con Sofía, su único punto de acuerdo. No en vano el episodio de la pérdida del niño en Portugal es el que dispara la resolución del conflicto: Rita ha defraudado a su hermana no sólo perdiendo al niño, sino destruyendo la conexión que las unía. Cuando el padre se lleva a Leo de la casa de la playa, la situación de tensión acaba precipitándose, ya sin nada ni nadie que les sirva de parapeto.

Para Sofía, sin embargo, Leo tiene una doble función. Por un lado, su hijo le da un motivo para mantener la cordura ante la espiral de drogas y alcohol en la que amenaza con caer. Por otro, acentúa aún más su crisis, pues el niño se convierte en la viva representación de su fracaso personal. Obsesionada con ser una buena madre, su incapacidad para cuidar de Leo genera en ella un gran sentimiento de culpa, y la llena de interrogantes sobre cómo afectará a su hijo la nueva situación.

Cuando Rita revela a Sofía toda la verdad sobre sus abusos, se encierra en casa (o eso hace creer a Sofía) y su hermana mayor se ve obligada a pasar la noche en un coche, en un pinar frente al mar. Preocupada ante la posibilidad de que su hermana cometa algún acto de autoagresión, llama a su madre, a quien le confiesa que Rita se lo ha contado todo. Si la revelación final de Rita permitía establecer una contraposición del rol que había jugado la madre para ambas hermanas, la conversación con su madre permite que Sofía establezca un paralelismo con el rol que ella misma está jugando para Leo y que será capaz de jugar en el futuro.

En *Hermanas*, una parte importante del conflicto entre Bárbara e Irene deriva de la pugna por el cariño y la atención de sus progenitores. Esta lucha se relaciona, además, con las funciones que cumplían los padres en la familia. El padre, arqueólogo de prestigio, elitista y altivo, se alza como la autoridad intelectual de la casa. Él mismo se coloca como un ser superior por cuyo aprecio las hijas deben competir. Como señala Iwasaki, «a lo largo de la batalla uno entrevé a un padre glacial y exquisito que arroja las carnazas de su cariño para que las fieras de la casa se las rifen a dentelladas. Una de esas erinias (la tercera) habría sido la propia madre, razón de la lucha entre Bárbara e Irene» (Iwasaki, 2018). El padre fomenta, además, las diferencias entre las hermanas, para desarrollar entre ellas la competitividad que cree que las llevará a ser las mejores en sus respectivos ámbitos:

IRENE (...) mira esos hombros de nadadora de Alemania del Este decía papá esa potencia ruda mira ese batir de pies esa fuerza en las piernas y esa ondulación del agua al arrancar que hace que salga la primera en su calle siempre la primera mientras tú cariño si tienes los brazos largos pero siempre estarás entre las últimas clasificadas es insoportable entrenas tanto como

ella pero hay algo desesperante en poner tanto empeño para un resultado mediocre (Rambert, 2019a: 25).

El rol de la madre, escritora de talento, está más relacionado con el apego y el cariño, y así es sentido por Bárbara y por Irene. Cercana y reflexiva con ambas, su figura tiene un carácter más emocional, especialmente por el proceso degenerativo de la enfermedad que acaba con su vida. El desenlace de la obra, la gran batalla final, comienza por la sola mención a su personaje (Rambert, 2019a: 50). La atención a la madre en sus últimos momentos es el caballo de batalla definitivo: quién la cuidó, quién se ocupó de ella, a quién dedicó sus últimos momentos de lucidez. Es este asunto uno de los grandes reproches que Irene le hace a Bárbara, a quien la pequeña acusa de no haberla avisado de la gravedad de su madre para que pudieran despedirse, en uno de los momentos más duros de la representación:

*mamá lo era todo para mí me oyes todo me robaste a mamá la arrancaste de mi vida la arrancaste de raíz de mi corazón y te la llevaste para ti sola como un ocelote a la selva profunda fuera de mi campo de visión ¿quién no avisa a su hermana quién no dice nada se lo guarda miente? (...) las grandes causas sí pero la pequeña causa avisar a tu hermana diciendo *mamá no está bien ven es el final mamá se va a morir te reclama dice quiero ver a Irene Irene es mi preferida a ti Bárbara cariño te quiero mucho pero siempre estás aquí a mi lado mientras que Irene sólo Dios sabe en qué parte del mundo se encuentra su trabajo su pasión por los desfavorecidos por todos los condenados de la tierra la manda a otra punta del mundo* (Rambert, 2019a: 59, 60).*

En la obra de Rambert, el padre y la madre son personajes *in absentia*. Su configuración se realiza mediante dos procedimientos. Mediante el primero, son Bárbara e Irene quienes construyen a sus progenitores, hablando sobre ellos en su discurso, de modo que el espectador los conoce desde la perspectiva de sus hijas. Más interesante desde el punto de vista discursivo es el segundo procedimiento: los padres se apoderan de las voces de Bárbara y de Irene, hablando a través de ellas, convirtiendo la voz de los personajes (en el texto dramático) y de las actrices (en la representación teatral) en la suya propia. Se crea así el mismo juego discursivo que en *Piel de lobo*: al igual que los personajes de la novela hablan a través del narrador, cuando éste les arrebató su voz, Bárbara e Irene se convierten en narradoras de las situaciones vividas con sus padres cuando son ellas quienes las cuentan, y sus padres en personajes cuando se adueñan de su discurso. Este procedimiento metateatral plantea una bellísima metáfora sobre el sentido último de la descendencia: una vez ausentes, la voz de los padres y las madres se hace presente a través de la de sus hijas.

En este sentido, es especialmente estremecedor el monólogo final de la madre, quien, por boca de Irene, se muestra ante el espectador perdiendo definitivamente la cabeza, confundiendo incluso a sus propias hijas en una espiral terminal de demencia:

nadie va a venir de noche duermen falta personal nadie viene te pasas la noche entera apretando los dientes gritando en silencio los huesos se rompen los vasos estallan el sistema sanguíneo bulle y se desborda por la boca el aire escasea y gritas gritas que venga ya la muerte que venga ya la muerte era todo esto este dolor perpetuo esta locura perpetua nos pasamos la vida deslomándonos por esta locura perpetua así que os lo suplico os lo suplico dejadme irme dejadme reunirme con las sombras dejadme alcanzar el principio de los tiempos quiero entrar en la noche dejadme entrar en la noche (Rambert, 2019a: 63, 64).

Los mecanismos paratextuales favorecen la distinción de los discursos del padre y de la madre en la edición del texto dramático; se muestran en cursiva, tal como aparecen transcritos. En la representación teatral, las actrices se sirven de recursos fónicos (cambio de entonación y alteración del timbre de la voz) para que el espectador reconozca las voces del padre y de la madre.

Las parejas de las hermanas forman el segundo grupo de personajes de influencia en su relación. Como sucediera con los padres, pueden caracterizarse como oponentes al conflicto (Greimas, 1966: 273), pero el modo en que fomentan la oposición al conflicto entre ambas es distinto en las obras de Rambert y Moreno.

En *Piel de lobo*, Julio, marido de Sofía, encarna (como Leo en una de sus facetas) la personalización del fracaso, y, por tanto, principal causa de la inestabilidad emocional que aviva la tensión con Rita. La Sofía narradora nos relata todas las experiencias vividas en aras de salvar el matrimonio, que permiten al lector ahondar en la magnitud de su sentimiento de derrota.

Julio es un elemento fundamental para el desarrollo de la trama narrativa, pues su abandono de la casa familiar precipita la huida de Sofía a la playa y todos los acontecimientos que allí suceden. Del mismo modo, su figura, siempre presente para Sofía en forma de llamadas de teléfono (o en su ausencia), mantienen a la hermana mayor en una tensión que agrava la compleja convivencia con Rita. Además, la comunicación que mantiene Julio con la hermana pequeña, a escondidas de la mayor, agrava todavía más las dificultades entre ambas.

Por su parte, Paul es la pareja ocasional de Rita. La descripción del personaje como un joven despreocupado, sin más interés que fumar droga, convertido incluso en una amenaza para Leo (Moreno, 2016: 180), materializa la incapacidad de Rita para mantener una relación duradera, permitiendo al lector presuponer un magma emocional tumultuoso. La

entrada de Paul en la trama narrativa acelera su resolución, pues Paul aporta a Rita la irresponsabilidad que ocasiona que pierdan a Leo en Portugal, origen de la discusión final entre las hermanas.

Si en *Piel de lobo* el papel de Julio y Paul es liminar, en *Hermanas*, tanto Felipe, marido de Irene, como Anabel, pareja de Bárbara, constituyen un importante foco de tensión, pues son un instrumento del enfrentamiento por la atención de los progenitores. Bárbara e Irene luchan para que sus padres integren a Felipe y Anabel en su elitista estructura familiar, por lo que las parejas quedan convertidas en una razón para disputarse el amor paterno.

Bárbara e Irene desprecian a Felipe y a Anabel y la respectiva calidad de sus relaciones como parte del enfrentamiento con la otra. Bárbara atacará duramente a Felipe, quien, como los padres, no aparece físicamente en la representación. El marido de Irene, profesor de instituto (como Bárbara recuerda despectivamente) constituye un nexo de unión entre las hermanas, pues fue previamente pareja de la mayor. Esto fomenta en Irene un sentimiento de inferioridad que también mostrará en otras parcelas de su vida (sus malos resultados en natación, su incapacidad para tener amigas). En Bárbara, el matrimonio de Irene con Felipe genera en ella un sentimiento de persecución e imitación, y, por tanto, es motivo de enfrentamiento.

Frente al Felipe culto e interesante que nos dibuja Irene, Bárbara describe a una persona vulgar y pedante. Esta nueva diferencia de perspectivas ante lo vivido provoca un choque frontal, como el momento en que Bárbara confiesa la opinión de sus padres sobre Felipe, en una tensa conversación en la que el padre se burla abiertamente de él:

BÁRBARA: (...) reconócelo Felipe era un pobre hombre a papá siempre le horrorizó Felipe mamá decía cosas horribles sobre Felipe

IRENE: mamá adoraba a Felipe

BÁRBARA: mamá nunca quiso a Felipe qué me estás contando cómo puedes asociar la fuerza intelectual de mamá con las lamentables observaciones sobre el arte y la cultura de Felipe (...) decir Felipe delante de mamá era provocar en ella como una especie de urticaria psíquica mamá nunca entendió que pudieras encapricharte esa es la palabra de Felipe decía *la pequeña se ha encaprichado de un tonto no hay ni un solo campo en el que se pueda decir Felipe brilla* y papá que era más malo que mamá decía sí aquí y señalaba cuando estábamos en la mesa la calvorota brillante de Felipe (Rambert, 2019a: 30-31).

Este encuentro con la opinión de su familia da a Irene un motivo más para la inseguridad, que convierte en contraataque recordando a Bárbara las miserias de su relación con Anabel. Irene recuerda a su hermana cómo su pareja la llama para hacerle partícipe de las dificultades entre ambas, algo que enfurece a la mayor. Anabel no tendrá tanta presencia

en la obra como Felipe, pero a diferencia de él sí contará con la legitimación familiar. La madre, a pesar de renegar de la condición de homosexual de Bárbara, sí aceptará a Anabel, pues ambas se encargarán del cuidado de la enferma, algo que influirá en su vida de pareja. La explicación de Bárbara sobre esta situación provoca que Irene se repliegue al conocer la estrecha relación que Anabel ha mantenido con su madre.

V.

La configuración del tiempo y del espacio (instancias fundamentales de la construcción narrativa y dramática) es la que implica mayores diferencias en *Piel de lobo* y en *Hermanas*, y la que más influye en la construcción del conflicto.

En el análisis del tiempo en la novela de Moreno diferenciaremos las dimensiones del tiempo del relato y tiempo de la historia (Genette, 1972: 89, 218). El tiempo del relato corresponde al «tiempo en que se “dicen” las acciones con las que los personajes vertebran las líneas argumentales» (Gómez Redondo, 1994: 217), está dominado por el narrador y se manifiesta en el tiempo de la historia, el tiempo en que «la materia argumental se concreta en un discurso ficticio» (Gómez Redondo, 1994: 219). Este proceso es uno de los aspectos más interesantes de *Piel de lobo*, pues la novela presenta una importante discordancia entre ambas dimensiones temporales que influirá en la comprensión del conflicto.

La historia contada por el narrador omnisciente se desarrolla a lo largo de un mes, desde que Sofía llega a la casa de la playa hasta la confesión de Rita. El narrador omnisciente relata los hechos de forma lineal, haciendo corresponder el relato con la historia. Sin embargo, el narrador en primera persona, la voz de Sofía, es dueño de una dimensión temporal mucho más amplia, y su relato se desarrolla durante los treinta años de vida en común de las hermanas, que incluyen la pequeña parte relatada por el narrador omnisciente. Aunque el tiempo del relato de Sofía es mucho más corto, pues se cuentan sólo algunos episodios del pasado, el tiempo de la historia es mucho más amplio.

Si bien parece que nos encontramos ante un ejemplo de analepsis, no se trata de este tipo de ruptura de la temporalidad. En la analepsis en sentido estricto, un narrador abandona el «relato primero» para, de modo retrospectivo, narrar un «relato segundo» temporalmente alejado del anterior, pero vinculado a él (Genette, 1972: 104). En *Piel de lobo* encontramos una misma historia contada por dos narradores, cada uno de ellos dueño de

una dimensión temporal más amplia que la otra: el tiempo que conoce (que «sabe») la Sofía narradora es mucho más amplio que el que «sabe» el narrador omnisciente, de modo que uno queda envuelto en el otro. Ambos narradores se presentan en capítulos distintos, para que la dimensión paratextual ayude a situar ambas dimensiones temporales.

Podríamos denominar a la voz de Sofía como «narrador del pasado» y al omnisciente como «narrador del presente». Sin embargo, la última parte de la novela, que incluye la revelación de Rita, es narrada por la voz de Sofía, unido el tiempo del relato al tiempo de la historia. Es por tanto la voz del pasado la que acaba narrándonos el presente, en una hermosa metáfora de la explicación del conflicto entre las hermanas.

Al igual que en *Piel de lobo*, la dimensión temporal constituye una instancia fundamental en *Hermanas*. La naturaleza escénica del teatro implica que tengan que aceptarse dos premisas en el análisis temporal de la obra de Rambert: que el desarrollo del conflicto entre Bárbara e Irene está limitado al tiempo impuesto por la escenificación (sus noventa minutos de duración) y que la representación de dicho conflicto transcurra en un presente simultáneo al del espectador (Boves Naves, 1987: 217).

Aceptadas dichas premisas, en *Hermanas*, en tanto texto dramático, se imponen tres niveles de temporalidad (Boves Naves, 1987: 221): el tiempo de la historia, los treinta años de relación entre Bárbara e Irene, y de ellas con sus padres y parejas, que generan la tensión dramática; el tiempo del discurso, los noventa minutos de enfrentamiento de las hermanas; y el tiempo de la representación, que integra, además del presente de la discusión, el tiempo del resto de signos no verbales (la iluminación, el movimiento, la gestualidad...) propios del teatro.

Debemos matizar ciertos aspectos sobre las relaciones entre estos tres niveles de temporalidad. El tiempo de la historia es mucho más amplio que el tiempo del discurso, pues la acción dramática (es decir, los tiempos del discurso y de la representación) comienza cuando Irene ya ha invadido el universo laboral de Bárbara y han comenzado a discutir. La tensión entre ellas se ha gestado durante toda su vida en común, que constituye la totalidad de la historia. El tiempo del discurso coincide con el de la historia, pero sólo con una pequeña parte de su totalidad, la del enfrentamiento concreto que ocurre frente al espectador.

El pasado de los personajes se incorpora al presente de la representación a través de la palabra del diálogo (Boves Naves, 1987: 220), es decir, el tiempo del discurso (y el de la representación en el que este queda inscrito) nos permite acceder al tiempo de la historia, a los episodios concretos del pasado de Bárbara e Irene de los que deriva su enfrentamiento,

narrados por ellas mismas. Además, algunos personajes *in absentia* se construían por medio de la voz de las hermanas, abriéndose una nueva temporalidad discursiva que traslada al pasado el tiempo del discurso.

Tanto el relato de los episodios del pasado como los personajes que hablan con la voz de Bárbara y de Irene son fundamentales para la construcción de la tensión dramática, pues los personajes que luchan ante el espectador en el presente son el resultado de lo que vivieron, de a quién amaron y de con quién lucharon en el pasado. El tiempo y su configuración se convierten así en una de las instancias capitales para la codificación dramática del conflicto y para su identificación por parte del espectador.

El pasado en el que se genera el conflicto del presente es común en los personajes de *Piel de lobo* y de *Hermanas*, pero la construcción temporal de las dos obras se convierte en un elemento diferenciador, y en otro ejemplo de cómo se construye un mismo conflicto desde dos géneros: a pesar de abordarse en las dos obras la tensión entre dos hermanas, «la vinculación de la palabra con el tiempo presente en el diálogo consigue que en cada momento y sobre el escenario la acción se vea como presente en estricta simultaneidad» (Bobes Naves, 1987: 233). La simultaneidad de los personajes y de los espectadores propicia la tensión dramática constante, consiguiendo unos niveles de intensidad que en la obra de Moreno se construyen y nivelan de diferente modo. El juego de narradores y la doble dimensión temporal propicia la construcción de una tensión progresiva, que acaba estallando al final de la novela, al revelarse las razones del conflicto.

La configuración espacial permite diferenciar también los textos. En la narrativa, el espacio se convierte en una instancia capital del discurso, pues los personajes deben proyectarse sobre marcos espaciales en los que desarrollar el «vivir» creado por el autor y regulado por el narrador. No es casual que los dos primeros capítulos de *Piel de lobo* tengan como eje la descripción de espacios (el pasillo del piso, la casa desvencijada del padre de Rita y Sofía) en los que los personajes desarrollarán la trama argumental.

Tanto en la novela como en el texto dramático los espacios se pondrán al servicio de la construcción y resolución del conflicto. En *Piel de lobo*, la casa de la playa es el escenario en que sucede el enfrentamiento de Sofía y Rita. La primera vez que vemos juntas a las hermanas es porque se han reunido para limpiar la casa de su padre tras su fallecimiento. Sofía regresará de nuevo huyendo de una separación a la que no está preparada para enfrentarse, y se encuentra un espacio limpio, despojado de la presencia paterna de forma

simbólica, como si ella y su hermana hubieran preparado el escenario para la representación que están a punto de protagonizar.

Aunque la ubicación de la casa invita al disfrute del entorno en que se sitúa, se acaba convirtiendo en un lugar claustrofóbico («la casa es una jaula», Moreno, 2016: 42), metáfora de las dificultades individuales en que se encuentran ambas hermanas. Pero, sobre todo, se trata del lugar en el que Sofía y Rita pueden por fin quedarse solas y encontrarse para poder resolver la tensión latente durante años. El espacio contribuye así al desarrollo y a la resolución de la trama narrativa, tal como ha señalado la propia Lara Moreno (Entrevista en Página Dos, 2016).

La configuración espacial de la novela se completa con la habitación en la que Rita se encierra durante su crisis nerviosa final, un lugar de introspección símbolo de la situación traumática de la que es incapaz de salir. Se trata de un ejemplo de identificación espacial de los personajes (Gómez Redondo, 1994: 236): Rita no consigue salir de la habitación como no puede salir de sí misma, porque más allá sólo se encuentra su familia, la que no pudo ni supo ayudarla, y que es, como la casa de la playa donde se encuentra la habitación, otra jaula más.

El momento de tensión máxima entre las hermanas tiene que ver con la intrusión de Sofía en el espacio (real y simbólico) de Rita. Sofía lleva varios días cuidando de su hermana, y la negativa de ésta a salir una noche en que la mayor le ha preparado especialmente la cena propicia una discusión. Sofía termina arrojando dentro de la habitación de Rita el plato de sopa que le había preparado. Esta invasión del espacio personal de la hermana precipita la reacción de Rita y, por tanto, la resolución definitiva del conflicto.

El inicio de la acción dramática en *Hermanas* comienza también con la invasión de un espacio personal, en este caso, el del universo laboral de Bárbara, en el que irrumpe Irene con intención de confrontarla. Sin embargo, nada tiene que ver la construcción espacial de la obra teatral con la de la novela. El espacio es el elemento fundamental del género dramático, pues «si el espectador puede vivir la ilusión resultante de poner sobre la escena unos hechos, convertidos en gestos y en palabras por unos actores, es porque se puede enmarcar ese desarrollo de acontecimientos y voces en una escena» (Gómez Redondo, 1994: 293). La escena tiene importancia como lugar en el que se mueven los personajes y en el que se verifica la comunicación con el espectador, pero también como «“lugar sémico” (Ubersfeld, 1981, 53), es decir, el ámbito donde pasan a ser significantes en una unidad de

sentido» (Bobes Naves, 1987: 237) los elementos escenográficos, los signos no verbales que completarán la construcción del espacio dramático.

En *Hermanas* estos elementos se reducen a la mínima expresión, y, como sucedía con la configuración espacial de *Piel de lobo*, contribuyen a focalizar la atención en el conflicto, pues «el espacio -mínimo e íntimo- permite apreciar la ferocidad contagiosa que despliegan Bárbara (Lennie) e Irene (Escolar): una ordenada y otra caótica, la primera presa de su sensibilidad y la segunda haciendo prisioneras con su racionalidad, Bárbara sólida y rotunda e Irene quebradiza y desgachada.» (Iwasaki, 2018)

En el texto no hay ninguna acotación para la construcción del espacio escénico. Rambert, también director, construye el espacio de la representación sin recrear un espacio realista. Todo el escenario está cubierto con una lona blanca, iluminado por luces fluorescentes que potencian su luminosidad, y que resalta, además del movimiento de las actrices, los únicos elementos de utilería: el atril y las sillas de colores que esbozan el espacio en que Bárbara impartirá su conferencia.

Las sillas se utilizarán para enfatizar el sentido del texto (se golpean contra el suelo e incluso se lanzan, acompañando en ocasiones a la violencia de las palabras), pero también como elemento simbólico. Primero, porque al igual que hicieron Sofía y Rita al limpiar la casa del padre, parece que Bárbara e Irene preparen el escenario para su lucha. Después, porque durante la representación, una hermana descoloca las sillas que la otra va ordenando, creando una evidente metáfora de los desequilibrios de su relación.

El resto de los elementos escénicos se caracteriza también por la simplicidad. El vestuario de las actrices es idéntico, y su sencillez y comodidad (pantalones vaqueros, camiseta blanca y zapatillas deportivas) facilita los movimientos y la gestualidad, y por tanto centra la atención del espectador en el enfrentamiento, que llegará a ser incluso físico en algún momento. No hay tampoco música incidental y la única canción que suena en la obra sustituye a la palabra: en el minuto 36 de la representación las hermanas escuchan música a través de los mismos auriculares (que tienen, curiosamente, la misma forma que la trenza de la ilustración de portada de *Piel de lobo*) y bailan unos minutos. El interludio musical propicia una tregua momentánea, también para el espectador, pero el final de la canción y el silencio resultante se convierten en terreno abonado para reiniciar el reproche.

En un espacio tan icónico y casi antirrealista, es la palabra la que guía al espectador por la situación espacial, la que nos permite saber dónde se sitúa la acción dramática. El espacio y el inicio del conflicto están ligados, pues es la irrupción de Irene en el espacio vital

de Bárbara la que propicia el inicio de la acción dramática. Su desarrollo también está relacionado con el espacio: Irene se niega a marcharse, a pesar de las innumerables veces que su hermana se lo pide. La presencia de Irene en escena pone en juego el doble conflicto de la obra: el enfrentamiento directo con Bárbara y el hecho de materializarlo en el aquí y el ahora de la representación.

Además del espacio escénico, en *Hermanas* tendrán gran importancia los espacios narrados, aquellos «que no son propiamente teatrales, sino efecto de un relato hecho por un personaje en el escenario» y que constituyen una ampliación imaginaria de los límites materiales de la representación (Bobes Naves, 1987: 242). La mención a estos espacios será fundamental para la configuración del conflicto, pues se trata de los lugares en que las hermanas vivieron su infancia y adolescencia, donde construyeron su relación, y que, por tanto, simbolizan el germen de su enemistad: el pasillo del piso de Atocha y el piso en sí mismo, las casas de los países exóticos en los que vivieron siguiendo el trabajo del padre, los museos en los que pasaron ratos de juventud.

Por tanto, como ya sucediera con el resto de las instancias narrativas y dramáticas, la configuración del tiempo y del espacio coadyuva a la configuración del conflicto, utilizándose los recursos discursivos del drama y de la narrativa para fomentar la tensión y su resolución.

VI.

Hemos realizado en este artículo un estudio comparativo de la novela *Piel de lobo*, de Lara Moreno, y del drama *Hermanas (Bárbara & Irene)*, de Pascal Rambert. Un análisis de las instancias discursivas de las dos obras nos lleva a observar las posibilidades que permiten dos moldes de género distintos a la hora de codificar un conflicto de la misma naturaleza. En *Piel de lobo*, el dominio del narrador y el juego de voces narrativas crea un paulatino aumento de la tensión entre las hermanas que se resolverá al final de la obra, mientras que en *Hermanas* la voz de los personajes, en la que se fundamenta la trasmisión del conflicto, favorece la violencia de una tensión constante y la fuerte identificación con el espectador.

La configuración de los personajes también queda determinada por el género literario. Sofía y Rita, protagonistas de la novela, se construyen desde las voces de los dos narradores, otorgándole al lector la validación de las palabras de una voz en otra. El foco

discursivo en el personaje de Sofía provocará que el efecto catártico sea mayor en el lector al conocerse las razones del silencio de Rita. La profundización en el personaje y la crisis de Sofía ayudan a descubrir que ambas hermanas son profundas desconocidas la una para la otra. El secreto de Rita, descubierto al final de la novela, explica y justifica todo el desarrollo argumental. Los mecanismos discursivos propios del género narrativo favorecen la creación de los personajes y la relación entre ellos.

Bárbara e Irene se construyen a partir de los diálogos y del monólogo, que permiten a una hermana crear a la otra como personaje. Sus réplicas acercan al espectador a sus resentimientos, a la lucha por el cariño de sus padres y a su incompreensión mutua. La violencia con la que el espectador accede a la tensión entre ellas viene determinada por la presencialidad propia del género teatral.

Las instancias del tiempo y del espacio, de distinta configuración en ambos géneros, implican también dos modos de construir el conflicto. La novela nos permite poner en juego a dos narradores, y por tanto dos dimensiones temporales, que ayudan al lector a acceder paulatinamente al pasado de Sofía y Rita, el cual permite explicar el presente conflictivo de su relación. No puede ocurrir así en *Hermanas*, donde el espectador sólo dispone de noventa minutos, los del tiempo del discurso (y de la representación) de Bárbara e Irene, para acceder a los treinta años de rencor. Por ello deben ser las hermanas quienes narren al espectador episodios y relaciones con personajes muy escogidos, los necesarios para articular el conflicto en un tiempo determinado.

El espacio en la novela guarda relación directa con el enfrentamiento entre las hermanas: la casa del padre es el lugar en que las hermanas por fin se encuentran frente a frente, y donde solas podrán resolver las tensiones latentes durante años. En *Hermanas*, la simultaneidad espacial con el espectador determina la construcción del espacio escénico, que se orienta a la representación pura de una discusión fraterna. Todos los elementos escenográficos otorgan relevancia al enfrentamiento por encima de otros aspectos: la sencillez escenográfica, y, especialmente el trabajo actoral de Bárbara Lennie e Irene Escolar, focalizan la atención en la visceralidad de la discusión.

Vemos que narrativa y drama ponen en juego los elementos discursivos que les son propios para moldear una pulsión emocional común. *Piel de lobo* y *Hermanas* tratan, en última instancia, de la dificultad de aceptación del sentir ajeno, de la frustración ante no saber o no poder amar, de la palabra como curación y salvación. Pero, ante todo, estamos ante dos obras que abordan un tema universal: el amor irracional a pesar de las razones para el odio.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar e Silva, Vítor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Alonso, Dámaso (1962): *Poesía española*, Madrid, Gredos, 4ª edición.
- Barthes, Roland (1964): *Ensayos críticos*, traducción de Carlos Pujol, Buenos Aires, Seix Barral. 1ª reimpresión argentina (2003).
- Bobes Naves María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.
- Genette, Gérard (1972): *Figuras III*, traducción al español de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- García Yebra, Valentín (ed.) (1974): *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos. 1ª edición, 3ª reimpresión.
- Gómez Redondo, Fernando (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF, 5ª edición.
- Greimas, Algirdas Julius (1966): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos. 1ª edición, 3ª reimpresión (1987).
- Iwasaki, Fernando (2018): «Erinias y hermanas», en https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-erinias-y-hermanas-201812150125_noticia.html (último acceso: 14/11/2020)
- Lázaro Carreter, Fernando (1976): «Sobre los géneros literarios», en Lázaro Carreter, Fernando (1976), *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus: 113-120.
- Morales, Clara (2016): «Entrevista a Lara Moreno: “La familia te construye y te destruye de manera inevitable”», en https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2016/11/18/entrevista_lara_moreno_piel_lobo_57731_1821.html (último acceso: 14/11/2020)
- Moreno, Lara (2016): *Piel de lobo*, Barcelona, Lumen.
- Pablos Trigo, Elena de (2018): «Pequeño cerebro de avispa, pájaro raro. El universo faunístico en *Piel de lobo*, de Lara Moreno», en *Cuadernos de investigación filológica*, 44: 163-183.
- Programa de mano de *Hermanas (Bárbara & Irene)*, de Pascal Rambert (2019): en <https://teatrokamikaze.com/programa/hermanas-barbara-e-irene/> (último acceso: 29/11/2020).
-



Rambert, Pascal (2019a): *Hermanas (Bárbara & Irene)*, traducción al español de Coto Adánez, Segovia, La Uña Rota.

Rambert, Pascal (2019b): «Mi objetivo es provocar el máximo impacto con las mínimas herramientas», en <https://teatrokamikaze.com/pascal-rambert-mi-objetivo-es-provocar-el-maximo-impacto-con-las-minimas-herramientas/> (último acceso: 14/11/2020).

VIDEOGRAFÍA

Entrevista a Lara Moreno. *Página Dos* (RTVE): <https://www.rtve.es/alacarta/videos/pagina-dos/pagina-dos-cap-37-sd/3809495/> (último acceso: 14/11/2011)

HBO, *Escenario 0: Hermanas* (plataforma bajo suscripción. Último acceso: 29 de noviembre de 2020).



SOBRE LA AUTORA

Clara Pablo Ruano

Clara Pablo Ruano (Alcalá de Henares, 1988) es licenciada en Filología Hispánica e investigadora en la Universidad de Alcalá, donde realiza su tesis doctoral sobre narrativa española del siglo XXI. Ha colaborado en varios proyectos con el Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes” de la Universidad de Alcalá, como la realización de la *Gran Enciclopedia Cervantina* o el proyecto conjunto *Historia de la Métrica Medieval Castellana*, entre otros. En la actualidad es profesora funcionaria de carrera en el IES Rey Fernando VI de San Fernando de Henares, donde imparte las asignaturas de Lengua Castellana y Literatura y Literatura Universal, y profesora invitada en el Máster en Enseñanza de Español como Lengua Extranjera de la Universidad de Alcalá.

Contact information: correo electrónico: clarapablo131@gmail.com