

IDENTIDADES TRANSICIONALES:
PASADO Y PRESENTE EN *ÉRAMOS TAN JÓVENES*
(ANTONIA BUENO MINGALLÓN)

Santiago Sevilla-Vallejo
Universidad de Salamanca

Jesús Guzmán Mora
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Éramos tan jóvenes es la tercera parte de la «Trilogía de la Transición» de Antonia Bueno. En esta obra, la autora presenta a los personajes de Felipe, Mila y Lola, quienes se reúnen en el funeral de Eva, la hija de estos dos, en el año 2001. Mediante el uso de la analepsis, la obra recorre varios de los momentos clave de la Transición española en un arco temporal que comienza antes de la muerte de Franco y finaliza en los últimos años del siglo xx. El objetivo de este artículo es doble: en primer lugar, analizamos cómo se relacionan los acontecimientos históricos con la vida de los tres personajes. Y, en segundo lugar, estudiamos la forma con que la desorientación provocada por los cambios vividos en la Transición lleva a los personajes a una identidad difusa porque las ilusiones históricas se unen a sus ilusiones personales.

PALABRAS CLAVE: Antonia Bueno, *Éramos tan jóvenes*, teatro español, teatro y mujer en el siglo XXI, Transición española.

TRANSITIONAL IDENTITIES: PAST AND PRESENT IN
ÉRAMOS TAN JÓVENES (ANTONIA BUENO MINGALLÓN)

ABSTRACT

Éramos tan jóvenes is the third part of the trilogy about the Spanish Transition to democracy by Antonia Bueno. In this play, the author presents the characters of Felipe, Mila and Lola, who meet in the funeral of Eva, the daughter of these, in the year 2001. By the use of the flashback, the piece goes through some of the most important events in the Spanish Transition from before the death of Franco since the last years of the 20th Century. The aim of this essay is, first, to analyze how the historical events are related to the lives of the three characters. And, secondly, to study the way in which the disorientation caused by the changes experienced in the Transition leads the characters to a diffuse identity because historical illusions are joined to their personal illusions.

KEYWORDS: Antonia Bueno, *Éramos tan jóvenes*, Spanish Theater, Theater and Woman in the 21st Century, Spanish Transition to Democracy.



1. INTRODUCCIÓN

Actriz, directora de escena y dramaturga, la trayectoria de Antonia Bueno (1952) en el teatro contemporáneo español destaca por su larga producción, el compromiso social e histórico y el reconocimiento de su labor en diferentes certámenes y concursos. Es autora, entre otras, de *Arcángeles*, *La niña tumbada*, *Tránsito*, *Yo, Itziar*, *El negro que tenía la pluma blanca*, *Obsolescencia programada*, *Todo por un euro*, *UTA 3736* y dos trilogías de carácter histórico: una, dedicada a tres mujeres medievales y compuesta por *Sancha, reina de la Hispania*, *Zabra, favorita de Al-Andalus* y *Raquel, hija de Sefarad*. Y otra, centrada en la Transición española y conformada por *Las doce noches de Carmela*, *Tres hombres limpios* y *Éramos tan jóvenes*. Con mayor frecuencia, su obra forma parte de estudios académicos, «situación que pone de relieve [...] la trascendencia que la dramaturga está adquiriendo en el panorama dramático español e internacional» (Fox 2014: 234). El objetivo de este artículo es ofrecer un estudio que relacione los hechos históricos con su representación teatral en una obra de esta autora. Es particularmente interesante por el papel esencial que tienen los personajes femeninos para reivindicar la presencia de la mujer en la sociedad. Así, se ha escogido *Éramos tan jóvenes* para estudiar la caracterización de la Transición y los comienzos de la democracia y los efectos que tienen los cambios sociopolíticos en sus protagonistas. Esta obra destaca por la forma con que los hechos históricos condicionan las vivencias intrahistóricas de sus personajes. Este trabajo presenta un acercamiento general a la Transición y su representación literaria, después contextualiza «Trilogía de la Transición» de Antonia Bueno y, finalmente, explora el sentimiento de soledad que sirve como isotopía para trasladar el desencanto que expresa la obra con respecto a los acontecimientos de la Transición y el comienzo de la democracia en las vivencias personales de los protagonistas. *Éramos tan jóvenes* pertenece a la segunda etapa de la autora que, como ha señalado Lourdes Bueno, desde finales del siglo pasado desarrolla obras en las que «se decanta por el compromiso con nuestra más cercana realidad y, sobre todo, con la realidad de la mujer [...] pero también las lacras que afectan al ser humano en su totalidad: terrorismo, inmigración, soledad», lo que «no impide que éstas alcancen un elevado tono literario, incluso poético, que les otorga un valor intrínseco de calidad y perdurabilidad» (2010: 387-388). De acuerdo con María Jesús Orozco Vera, sus textos suponen «un rendido homenaje a la mujer y sus conflictos más íntimos» (2013: 232) y esta obra, sin llegar a lo que sucede con la primera de la serie (*Las doce noches de Carmela*), donde la presencia femenina es absoluta, consigue situar a la mujer y sus experiencias vitales en el centro de la acción teatral.

La obra de Bueno se encuadra dentro del grupo de autoras que, especialmente desde la última década del siglo pasado, han llevado a las tablas españolas experiencias propias en las que el género juega un papel fundamental para ofrecer una imagen de la mujer alejada de la tradición. La crítica contemporánea coincide al señalar que nos encontramos ante una época de excelencia en la dramaturgia española escrita y representada por mujeres (O'Connor 2006: 26; Gutiérrez Carabajo 2014: 11). A pesar de esto, la situación no debe cegarnos ante el objetivo de un mero reparto igualitario o de una concesión masculina en la que se cede un espa-



cio equitativo a las autoras por el mero hecho de serlo. Como señala el dramaturgo Ernesto Caballero, si así se hiciera no respondería a la realidad, sobre todo si se tiene en cuenta que «las ascuas del prejuicio y la discriminación siguen vivas en la farándula hispana, aunque algunos colegas pregonen el relato platónico de la consustancial paridad» (2016). Una de las bases temáticas del teatro que han escrito las mujeres, como arriba apuntábamos, es la experiencia personal y grupal. De acuerdo con Isabel Díaz, «las claves de la obra de Antonia Bueno han de buscarse en su experiencia personal, en sus inquietudes emocionales y morales, en su propia vida» (cit. en Bueno Pérez 2009: 19). Esto se observa en *Tránsito*, pieza metateatral y primera en solitario de la autora, «paradigmática de lo que estaba suponiendo mi propia transición personal y profesional» en palabras de la propia Bueno (2010: 11). A través de este tipo de obras, entre las que se encuentran *Arcángeles* o *María*, la autora entrega su voz a «esa legión de voces femeninas que me llenaba» (Bueno 2010: 10). Con esto, recoge lo arriba apuntado –experiencia grupal– y lo combina con su línea de teatro más individual. En este sentido, ha expresado la autora lo siguiente:

Creo que no sólo las grandes gestas del pasado son merecedoras de empeños escénicos. Me había ido hasta la Memoria de nuestras abuelas. Ahora me situé en la mía personal y por extensión en la de mi generación, indagando en los acontecimientos del pasado cercano, cuando ocurrieron acontecimientos cruciales en el devenir de nuestro país. Creo que esta memoria vivida puede alumbrar los claroscuros de la actualidad (Bueno 2010: 17).

2. LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA

Antonia Bueno realiza en *Éramos tan jóvenes* una mirada retrospectiva a la Transición a la democracia que, desde el desarrollo de los hechos históricos, podemos situar entre 1975 y 1978. En cambio, abarca un periodo temporal más amplio desde una perspectiva sociológica, lo que nos permite establecer el inicio a finales de la década de 1960 y el final en el año 1986, momento de la incorporación de España junto con Portugal en la Unión Europea (Ros Ferrer 2013: 152). A pesar de esto, sus consecuencias se notaron hasta, al menos, la primera mitad de la última década del siglo. El texto de la dramaturga abre con un preludio y cierra con un epílogo (ambos situados en el año 2001) y, entre ellos, desarrolla un total de trece escenas (I-IX, 1968-1981 y X-XIII, 1989-2001). La aparición de este tipo de propuestas nos permite indicar que, al menos, el discurso social sobre el final de la dictadura y el inicio de la democracia en España no está cerrado. La disconformidad con un relato construido desde el poder y, especialmente, por sus protagonistas políticos (Magaldi Fernández 2018) nos lleva a plantear, como indica Juan Carlos Monedero, que ha llegado el momento «de sacar la Transición a escena para enseñar sus vergüenzas», ya que esta «no fue tan casta como la vistieron ni tan amable como la dibujaron» (2017: 58). Así, la literatura contemporánea, al igual que ha sucedido con otros momentos del pasado conflictivo español –principalmente con el periodo 1931-1975, es decir, el



ciclo II República, Guerra Civil y dictadura—, aborda la Transición en sus ficciones para generar discursos alternativos a los fundados desde las instituciones y que permanecen, a día de hoy, como oficiales. Como ha señalado Gregorio Morán: «la crónica de la transición que se fue tejiendo poco a poco como una superposición de lugares comunes, de tópicos que recubrieran una realidad escabrosa, ahora, de tanto repetirlos, parecen lo único real» (Morán 2015: 15).

Para paliar estas fallas han aparecido, en los últimos tres lustros, diferentes discursos que han intentado proponer nuevas perspectivas, principalmente, en el género de la novela. Tres acontecimientos han servido para que la sociedad española contemporánea reclame nuevas respuestas sobre la Transición: el atentado terrorista del 11 de marzo de 2004 en la estación de Atocha (Morán Rodríguez 2020: 4-5), la crisis financiera de final de la década anterior (Nava-Carandell 2016 cit. en Naval, 2019) y el movimiento 15M (Fernández 2014: 214). A estos, se puede sumar la labor de los colectivos por la recuperación de la memoria histórica (Montoro Ugarte 2014: 128-131). El texto de Antonia Bueno pertenece a una segunda etapa de representaciones literarias de la Transición —la primera se situaría en el periodo que recorre la aprobación de la Ley de Amnistía en 1977 hasta el final de la década de 1990— que se inicia con la entrada del nuevo milenio (Ros Ferrer 2020: 30-31). La Transición, como bien es sabido, no aparece de manera exclusiva dentro de los discursos de la memoria del siglo xx, sino que viene a ampliar el corpus de la Guerra Civil como tema literario en las últimas dos décadas. Pero no debe quedarse aquí esta cuestión, sino que «la Transición se revisa buscando en su proceso las causas de las deficiencias democráticas que vienen originando grandes movimientos de opinión en la segunda década del siglo» (Naval 2019). Como ha señalado Germán Labrador Méndez (2019: 72), en estos textos, para cumplir con su función de rememorar el periodo, los hechos del pasado deben tener una función que vaya más allá de la ornamentación de la acción. En estas propuestas, los autores han aportado ópticas alternativas al discurso oficial sobre la misma. Una visión que viene provocada por hechos históricos concretos, como el fallecimiento de Adolfo Suárez González, que provocó un *revival* de su imagen y *mito*. Véase, por ejemplo, el renombramiento del aeropuerto de Madrid-Barajas como aeropuerto Adolfo Suárez Madrid-Barajas por Orden Ministerial del 24 de marzo de 2014, un día después de su fallecimiento. En el *BOE* de la misma se habla de «la grandeza, el esfuerzo y al papel histórico del primer presidente de nuestra democracia» (2014: 26752), lo que contrasta con el acoso y las culpas que cayeron sobre su persona en los últimos momentos de su mandato (Martínez Quiroga 2015: 18-19). Así, encontramos novelas recientes como *El asesino tímido*, de Clara Usón, publicada en 2018. En ella, se cuestiona la imagen de Juan Carlos I, quien «comprendió enseguida que como rey absoluto haría bueno el mote de Juan Carlos el Breve», o del mismo Adolfo Suárez, «un oscuro y desconocido jefe del movimiento franquista al que nombró presidente de su gobierno» (2018: 91). En cambio, el teatro español contemporáneo también se ha acercado al periodo de la Transición aunque, comparado con la novela, lo ha hecho en escasas ocasiones. De acuerdo con el dramaturgo Jerónimo López Pozo: «Es llamativa la escasa atención que el teatro ha dedicado a la transición española, más aún si tenemos en cuenta que sobre ella se han vertido ríos de tinta [...]». Tampoco abundan las obras docu-



mentales que analizan los años que siguieron a los de la transición» (2017: 31-32). Ha sido Ana Prieto Nadal quien ha advertido que obras como *Transición* (Alfonso Plou y Julio Salvatierra 2012), *El Rey* (Alberto San Juan 2015) o *El bordell* (Lluïsa Cunillé 2018) «questionan el relato oficial o modelo hegemónico de la Transición y adoptan una perspectiva crítica» y en ellas «late la reivindicación de una política de la memoria adecuada a la historia española, así como la convicción de que la relectura de la Transición es la condición de posibilidad de una pedagogía democrática y de una ciudadanía crítica» (2017: 263-264). En otros casos, podemos observar las huellas del periodo, como ocurre con varios de los personajes de las obras teatrales de Luis Miguel González Cruz. Estos, «herederos de la Transición, carecen de un pasado y se muestran indiferentes a los acontecimientos políticos o sociales» (Martín Pérez 2019: 112).

3. IDENTIDADES TRANSICIONALES EN ÉRAMOS TAN JÓVENES

Éramos tan jóvenes (2006, editada en 2007), la obra que proponemos para su análisis, se encuentra dentro de lo que Manuela Fox ha estudiado como la «Trilogía de la Transición», un conjunto escrito entre 1995 y 2006 que completan las inéditas *Las doce noches de Carmela* (1995) y *Tres hombres limpios* (2001). En ellas, Bueno intenta «indagar en el reciente pasado español para ofrecernos la memoria de su generación sobre la inquietud de aquellos años» (2010: 124). Al contrario de lo que sucede en la «Trilogía de mujeres medievales» (*Sancha, Zahra y Raquel*), la autora «apostará en mayor medida por el papel que los no-lugares asumen en la época actual con su efecto devastador sobre la personalidad» (Orozco Vera 2013: 240). Se puede afirmar que:

En su conjunto, la «Trilogía de la Transición» de Antonia Bueno destaca por el compromiso social y por una inteligente reflexión sobre un periodo ambiguo de la historia española, de la que resulta un balance dudoso, como de una gran oportunidad no convenientemente aprovechada. La visión ética de la memoria que surge de las tres piezas y el interesante y variado uso de los medios teatrales, muestran una vez más la madurez y la habilidad de esta brillante dramaturga (Fox 2010: 133).

En este apartado se va analizar cómo se configura la identidad de los personajes de una forma transicional, en la que los hechos de la Historia se reflejan en la historia de la relación entre Felipe, Mila y Lola. Consideramos oportuno, antes de empezar el análisis, ofrecer un pequeño resumen de cada una de las obras de la serie. *Las doce noches de Carmela* tiene como centro a la joven que da nombre a la obra, acostada en su cama en la noche de su menarquía. Esta es la excusa para componer doce escenas en las que trece mujeres narran una parte esencial de su experiencia vital. Cada una de ellas, con la excepción de la undécima escena, en la que intervienen dos personajes, es la protagonista única de una de las escenas, mientras el resto hace el papel del coro. La cronología, alterada, nos presenta diferentes





modelos de mujer, a las que podemos considerar como *outsiders*, entre 1976 y 2003. Así, se recorren problemas que no solo afectan al individuo, sino que forman parte de la totalidad de las mujeres, como la violencia estatal, el aborto, el paro, el sida, la menopausia o la prostitución. Todas ellas, vistas en conjunto, conforman una memoria colectiva de las mujeres de la España contemporánea. *Tres hombres limpios* se centra en la vida de Enrique Criado Reina, un político de 64 años que tiene próximo el juicio en su contra por corrupción. En el contexto del Efecto 2000, la obra se desarrolla a través de este personaje, que se relaciona con dos identidades suyas del pasado (cuando tenía 59 años y estaba cerca de ser descubierto y cuando era joven, con 29, y su sueño era triunfar en la música) con las que, a través de viajes en el tiempo, intenta borrar los delitos cometidos. En estos paseos temporales, los tres personajes se mueven por momentos clave de la Transición como el 23-F o los casos de terrorismo estatal protagonizados por los Grupos Antiterroristas de Liberación. Como ha señalado Manuela Fox, en esta obra, la intención de borrar el pasado por parte de los personajes para su propio beneficio nos muestra cómo «la historia de Enrique se convierte en una metáfora de la historia de España de las tres últimas décadas» (2010: 131-132) al mismo tiempo que enfoca a los personajes masculinos desde el humor (Bellón 2002). Aunque la seriedad temática siga la misma línea que en el resto de la trilogía, es cierto que introduce una línea hilarante en los diálogos y situaciones que viven los tres personajes que no apreciamos en las otras dos obras. Y *Éramos tan jóvenes* presenta a tres personajes, Mila, Felipe y Lola, en su reencuentro en el funeral por Eva, hija de 20 años de los dos últimos, que se ha suicidado. A través de diferentes saltos temporales, descubrimos que, en el momento de la muerte de Franco, Mila y Felipe (que se encontraba en el servicio militar), dos jóvenes de izquierdas, son pareja y con ellos convive Lola (nombre nada azaroso), una adolescente hija de un compañero de partido que se encuentra en la cárcel y a la que han acogido temporalmente. Fernando Bellón (2002) ha señalado el gusto de Antonia Bueno por trabajar con personajes estereotipados y podemos decir que estos tres lo son: Mila y Felipe están politizados, pero dependen económicamente del padre de aquella, a quien ven en la retransmisión por televisión del velatorio de Franco. El paso del tiempo, además, nos presenta a Lola como una mujer que se adapta a las ideas de quienes están en el poder: forma parte del Partido Socialista Obrero Español en los gobiernos de Felipe González y, cuando este alcanza su decadencia, se marcha al Partido Popular de José María Aznar. La historia de estos tres personajes, al igual que podemos apreciar en la obra anterior de la trilogía, se desarrolla en un contexto de corrupción propio del desarrollo económico de la última década del siglo pasado en España. Así, *Éramos tan jóvenes* se convierte en «una reflexión sobre el pasado hecha desde la madurez, que conlleva una sensación de añoranza, desilusión y también justificación de aquella atormentada época» (Fox 2010: 132). Como ha señalado Isabel Díaz en la introducción a la obra, se trata de

un viaje en el tiempo a través de un triángulo afectivo compuesto por dos mujeres y un hombre. Los tres son testigos de los acontecimientos político-sociales y culturales de la España del último cuarto del siglo xx. Unos acontecimientos que no están desligados de esa intrahistoria en la que lo cotidiano paradójicamente es

mutable, en tanto que lo que ayer fue habitual, hoy ya no es y mañana ignoramos qué será. Así, pues, aunque podemos hablar de tres personajes protagonistas en la obra, lo cierto es que el Tiempo los traspasa y revela su dominio protagónico desde el título mismo. «*Éramos tan jóvenes*» es la referencia a la juventud hecha desde la reflexión de la madurez (2007: 12-13).

La obra, como hemos señalado, recoge diferentes momentos de la Transición, acto central de la historia reciente de España y presente en la memoria colectiva (Halbwachs 2004: 55). Pero Antonia Bueno, para la creación de *Éramos tan jóvenes* y, por extensión, para las otras dos obras que conforman esta trilogía, se sirve de la intrahistoria (Unamuno 2008: 41-42) para relacionar las experiencias vitales de los personajes con los acontecimientos históricos y es la que abordamos en la primera parte de nuestro análisis. Para ello, necesitamos entender la Transición como proceso sociológico y no únicamente histórico, lo que nos permite ampliar el arco temporal de la misma. En todo caso, desde las dos perspectivas, el hecho central es la muerte de Francisco Franco y, para su representación, Antonia Bueno se sirve de un recurso propio del teatro documental: reproduce las palabras con las que Arias Navarro la anunció, en la mañana del 20 de noviembre de 1975, y que, en la representación escénica, se escuchan de fondo en la grabación del político. El recuerdo que forma parte de la memoria colectiva es el mismo que describe Arias, el de su voz «entrecortada y confundida por el murmullo de vuestros sollozos y vuestras plegarias» (2007: 40). Pero aquí, Bueno consigue ampliarlo al mostrar el contraste de la felicidad de los personajes de Felipe y Mila, que «se abrazan eufóricos» (2007: 39). En este momento, en el que se produce el primer desencuentro motivado por la presencia de Lola entre los dos personajes, puede hacerse esta lectura alternativa del acto cuando Felipe, que está de permiso del servicio militar, dice «no nos amarguemos un día como hoy. [...] Espérame... A lo mejor me sueltan pronto... Y podemos celebrarlo» (2007: 41).

En la siguiente escena, la tercera, se produce una analepsis que fija la continuidad lineal del tiempo para el resto de la obra. Al transportar los hechos a 1968, se cumple la ya citada óptica sociológica de la Transición que nos permite fijar el acontecimiento varios años antes del fallecimiento del dictador. Los hechos se desarrollan en un salón teatral de Acción Católica y ofrece uno de los primeros encuentros de Felipe y Mila (ella es la hermana menor de un amigo de él). Así, se observa el contraste de lo que está sucediendo en España y Francia: Mila interpreta una «obra de Alfonso Paso [que] es un poco ñoña, pero luego vamos a hacer a Jardiel Poncela, a Buero Vallejo» (2007: 57). En cambio, Felipe ha vivido los acontecimientos de mayo del 68 en París, «¡La capital de la revolución!», donde está «cambiando el mundo» (2007: 58). Felipe hace referencia a Daniel Cohn-Bendit, una de las cabezas visibles del movimiento revolucionario, «líder estudiantil de veintitrés años que ha sido arrestado en París» (2007: 58) y del que Mila nada sabe. Consideramos importante la mención a las protestas y, de manera específica, a Cohn-Bendit por dos cuestiones: en primer lugar, la ignorancia de Mila ante estos acontecimientos, ya que, cuando Felipe le pregunta «¿Tú sabes lo que es París?», ella responde «Sí, la capital de Francia» (2007: 57). Su desconocimiento viene provocado por la versión



manipulada que del acontecimiento ofrecieron los medios de comunicación del Régimen (Garrido Caballero y González Martínez 2020: 103-104). Y, en segundo lugar, por algunos paralelismos entre la biografía de Cohn-Bendit y, especialmente, los personajes de Felipe y Lola, lo que queda evidente en la escena XII, en la que el contexto es el triunfo del Partido Popular en las elecciones generales de 1996. Se observa el carácter camaleónico de Lola, del que Mila advierte, en la escena VIII, la más breve de la obra y en la que hace un monólogo, al referirse a ella como «la mosquita muerta, la traidora» (2007: 81), que pasa del PSOE al PP y cómo Felipe se ha aprovechado de la posición política de ella para subvencionar sus obras (2007: 111). En diferentes momentos, además, podemos ver que ambos, también junto a Mila, forman parte del Partido Comunista de España (2007: 41, 67 y 72). Es decir, estamos ante dos personajes que en tiempos anteriores se habían posicionado contra el poder político para, posteriormente, integrarse en él. Cohn-Bendit (1986: 159) hizo pública su ruptura con los posicionamientos revolucionarios y fue, durante veinte años, europarlamentario con el Partido Verde.

Otro de los momentos interesantes dentro de la obra y que tiene una relación directa con la Transición es la escena IX. En ella, durante la noche del 23-F, Mila esconde en su casa a Felipe, que ya es su expareja (ella descubre la infidelidad con Lola en la escena VII, situada en 1979), ante el temor del triunfo del golpe y las posibles represalias. Este hecho coincide con el nacimiento de Eva, la hija de este y Lola y cuyo suicidio, veinte años después, es el motivo del reencuentro de los tres personajes. En esta escena, se puede apreciar la coexistencia de los acontecimientos históricos del momento y la intrahistoria de Felipe y Mila. Para representar los primeros, utiliza, al igual que ocurre con la muerte de Franco y el anuncio de Arias, el sonido de la televisión para la aparición del mensaje de Juan Carlos I en el que notifica el apaciguamiento de las intenciones de Tejero. Existe una crítica hacia el papel del rey en ese día cuando Felipe expresa, ante la pregunta de Mila sobre si está implicado en los sucesos, que «la verdad es que es para mosquearse, porque hace ya varias horas que tendría que haber dicho esta boca es mía» (2007: 84). El cuestionamiento de la excelencia de la figura del rey durante la Transición, como veíamos en la novela de Clara Usón, empieza ya a ser un lugar común en la literatura sobre el periodo. Y, para los segundos, Bueno pone en boca de Mila un comentario metalingüístico: «¿A quién se le va a ocurrir venir a buscarme a casa de tu ex, el día que tu nueva mujer está dando a luz?... *Es un argumento demasiado melodramático*. Ya no se lleva» (2007: 83, el énfasis es nuestro). A continuación, Felipe exclama: «¡Qué hostias estará pasando!», a lo que Mila replica: «¿Dónde, en las Cortes o en el sanatorio?» (2007: 83-84), en referencia al parto de Lola. Justo en el momento en el que el rey comienza su discurso a la nación, suena el teléfono de Mila, que Felipe ha «dejado [...] por si había alguna novedad» (2007: 85) y es en esta llamada cuando le anuncian el nacimiento de Eva. Y, por último, consideramos oportuno resaltar la escena XI, que lleva como título «Expo 92». Evidentemente, hace referencia a otro de los momentos de la modernidad española que aparenta ser inviolable: los festejos del año 1992 –los Juegos Olímpicos de Barcelona, la referida Exposición Universal de Sevilla y la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América– suponen, para estudiosas como Teresa M. Vilarós (2018: 21), el final del periodo.



En esta escena, Lola le ofrece a Mila organizar todos los espectáculos de la Expo a cambio de una comisión. Así, este periodo se presenta no como un acto que sitúa a la nueva España democrática en el centro de todas las miradas, sino como un procedimiento para llevar a cabo procesos de corrupción económica. Mila sabe que el ofrecimiento de Lola no es gratuito y de ahí que ella le pregunte «¿a cambio de qué? Porque, supongo que tú pretenderás sacar alguna lonchita de esa tajada», a lo que responde Lola que ella se llevará lo que se considera «normal en estos casos. Pongamos... ¿un veinte?» (2007: 104). Finalmente, Mila, en una mala situación financiera, acepta la propuesta de Lola: «Cómo sustraerse a vuestro cebo. Está demasiado envenenado... Enhorabuena, cazadores. Habéis cazado a la chimpancé rebelde. Podéis celebrarlo» (2007: 105). Como puede observarse, la celebración ha cambiado con el paso del tiempo en dos aspectos: si en la escena II esta era la muerte de Franco (2007: 45), aquí es la entrada de Mila en el juego corrupto del que participan Lola y Felipe. Al mismo tiempo, este ya no celebra, como en el pasado, un hecho histórico con Mila, sino que lo hace con Lola.

A continuación, se va a realizar un análisis de algunas de las escenas para comprender en mayor detalle las identidades transicionales de los personajes. La obra de Antonia Bueno refleja la incertidumbre y desconfianza que conducen hasta la incomunicación propia de la posmodernidad que desemboca en una violencia inesperada (Jódar 2016: 406). Los personajes sueñan una vida mejor que responda a sus propias pulsiones narcisistas (Freud 1996: 11), pero experimentan una difusión de identidad que las deja insatisfechas. Sus deseos se expresan con una gran intensidad debido en parte a un contexto que invita al entusiasmo por los cambios sociales (la revolución de mayo del 68 y la llegada de la democracia en España), pero les faltan referentes para canalizarlos. La primera vez que aparecen en escena son adolescentes (Mila y Felipe en el 68 y Lola en el 75), pero se va a ver cómo, en parte, se mantienen en una moratoria de la construcción de su identidad, es decir, su identidad no acaba de conformarse, porque se mantiene en una transición paralela a la del periodo en el que viven los personajes.

La identidad responde a un proceso exploratorio en el que el sujeto define su forma de pensar, sentir y actuar. Cuando eso no ocurre, tiene lugar la difusión de la identidad, que consiste en que el sujeto no alcanza una imagen definida de los aspectos mencionados. *Éramos tan jóvenes* de Antonia Bueno Mingallón permite reflexionar sobre el tránsito de la adolescencia a la madurez, sobre la identidad de género y sobre la historia contemporánea de España. Mila, Felipe y Lola forman un triángulo en el que, por razones personales e históricas, viven en una difusión que va construyendo la tragedia final. Erik Erikson construyó un modelo para entender la adolescencia en que se define por ser el periodo entre la etapa infantil, donde desarrollamos nuestras capacidades físicas, y la madurez, donde hemos adquirido responsabilidades frente a la comunidad. La adolescencia puede ser un periodo que se alargue por moratorias en la medida en que resulte más complejo este tránsito. Mila, Felipe y Lola se encuentran en una situación personal e histórica que hace que queden atrapados por esa moratoria. A lo largo de la obra, van ganando edad, sin embargo, su identidad mantiene algunas de las características de la adolescencia (Erikson 1994: 128-129): a) establecer dos comparaciones: entre lo que parecen ante



los otros y cómo sienten que son y la relación entre sus roles anteriores y los ideales que se abren ante ellos, b) necesitar un periodo de moratoria para integrar la identidad de la infancia, mucho más concreta, con la identidad adulta, que es indefinida porque supone que cada persona haga sus elecciones, c) tratar de escoger libremente de qué forma hacerse cargo de obligaciones y qué labores desempeñar en la sociedad y, al mismo tiempo, evitar verse expuesto al ridículo o la duda. El adolescente conserva de la infancia una capacidad de imaginación que le lleva a dar gran importancia a lo que podría llegar a ser y a veces construye sueños idílicos en conversación con otros adolescentes y rechaza toda limitación, y d) dar una gran importancia al desempeño profesional, como algo que no solo tiene que ver con el dinero y el estatus que pueda proporcionar, sino que también afirma las propias capacidades. En estudios anteriores, hemos analizado el pensamiento eriksoniano en un sentido general (Sevilla-Vallejo 2019 y 2020). En este caso, vamos a centrarnos en la transformación de la identidad para tratar el concepto de transición de esta. Los personajes de *Éramos tan jóvenes* mantienen esta fuerte autoconciencia y anhelos propios de la adolescencia. Felipe y Mila empiezan una relación en mayo de 1968 entusiasmados por los cambios sociales. Él quiere participar del cambio social, pero no se plantea cómo puede hacerlo, sino que se deja deslumbrar por la fuerza de los acontecimientos y Mila le acompaña en esa fascinación. El teatro es para ellos una forma de libertad, pero no parece que adquieran un compromiso concreto sobre cómo pueden ayudar con él al cambio del que hablan. Después, la muerte de Franco abre las puertas del cambio político y despierta en los personajes la fantasía de que están ante un mundo nuevo. Sin embargo, esa apertura de libertad también lleva a consecuencias que les desconciertan. Mila es el personaje en el que se va a hacer más explícita la soledad, aunque no es la única que la experimenta. Ella se da cuenta pronto de la debilidad de los lazos humanos que mantiene con quienes la rodean. Experimenta su primera situación de soledad cuando se entera de que su padre está con otra mujer:

FELIPE. ¿Don Luis?... (*Se desternilla de risa. MILA le fulmina con la mirada. FELIPE se recompone*). Bueno... Ahora es viudo.

MILA. Sí, pero... hace sólo un año que murió mi madre...

LOLA. Pues eso quiere decir que ya es libre para hacer lo que le dé la gana.

MILA. (*Furiosa.*) ¡Esta niña es gilipollas! (*FELIPE le hace señas a LOLA para que se calle. MILA está a punto de deshacerse en lágrimas, mezcla de rabia y de desolación*). Me parece que me voy a la cama (2007: 46-47).

Lola aquí muestra una concepción de la libertad como la ausencia de compromiso cuando expresa tan bruscamente que es natural que el padre de Mila tenga relación con otra mujer. Entiende la libertad desde el deseo únicamente. Mila y Felipe se hacen cargo de Lola porque su padre está en la cárcel. Ellos son diez años mayores y pretenden cuidar de ella como si fueran sus padres, pero no están en condiciones de ejercer la función de autoridad, propia del superyó, para inculcar a Lola los deberes que ha de cumplir, sino más bien la tratan nuevamente desde su propio deseo de experimentar, o ello, dando rienda a que Lola haga lo que le apetece:



MILA. Anda, deja a la chica que dé su primera calada.
 (FELIPE *duda.*)
 LOLA. (*Mimosa.*) Venga... Porfa... Si no se va a enterar nadie.
 FELIPE. Ya tendrás tiempo. Aún eres una cría.
 LOLA. (*Contrariada.*) ¡No eres mi padre!
 FELIPE. Pero soy su amigo... Y te llevo diez años. Así que tengo que cuidar de ti.
 MILA. (*Saliendo de su letargo, arrebatada el canuto a FELIPE y se lo pasa a LOLA.*) Toma tu regalo. Y feliz cumpleaños (2007: 48).

Lo más interesante de cómo viven la muerte de Franco es que reniegan de toda memoria o referente para poder valorar la situación que viven. Esta es otra forma de renegar de criterios que ejerzan un poder sobre ellos, en este caso históricos, en la que podríamos ver los rasgos de la posmodernidad, donde se desdibujan los referentes firmes desde los que valorar las situaciones:

FELIPE. ¿Os dais cuenta, compañeras?... Estamos viviendo un momento histórico. ¡Este es el punto cero del futuro!
 LOLA. ¿Quieres decir... que lo de antes no existió?
 FELIPE. Existió. Pero... en otra dimensión.
 LOLA. ¿En qué dimensión?
 FELIPE. En una... que no era la nuestra.
 MILA. Tiene razón Felipe. Hasta ahora solo éramos comparsas.
 FELIPE. Ahora comenzaremos a ser los protagonistas. ¡El Teatro será el arte del futuro! ¡Todo el mundo hará Teatro! ¡Viva el teatro! [...]
 MILA. ¡Matemos el pasado!
 FELIPE. El nuevo tiempo es nuestro. Y nadie nos lo podrá arrebatarnos.
 MILA. Yo no me dejaré robar mi tiempo.
 FELIPE. Lo harás en cuanto empieces a trabajar.
 MILA. Trabajaré sólo en lo que me guste. Así el tiempo será mío y sólo mío (2007: 49-50).

Estos personajes se definen a sí mismos como rebeldes, como radicalmente diferentes de generaciones anteriores porque para ellos la historia ha empezado de nuevo y en el futuro les espera la libertad de una realización total. Sin embargo, negar el pasado es la causa misma de los problemas que van a vivir. Tal y como ha señalado Zan:

La memoria es elemento constitutivo de la propia identidad. Un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es. La disociación o la negación del propio pasado, que no asume las acciones cometidas, sus consecuencias o las palabras dadas, y, en general, lo ya sido de uno mismo, son maneras de eludir toda responsabilidad y de construirse una falsa inocencia (2008).

Los protagonistas de *Éramos tan jóvenes* tratan de integrar su deseo con el ideal de luchar por una sociedad igualitaria. Sin embargo, poco después, Felipe y Mila se casan renunciado en buena medida a sus ideales de revolución:



LOLA. (*Pinchando.*) Los camaradas de la Liga están decepcionados. Dicen que con la burguesía no se pacta.

MILA. (*Indignada.*) ¿Ah, no?

LOLA. Se la engaña para conseguir nuestros fines.

FELIPE. Eso es lo que haremos. Esta casa será un elemento clave para el partido. (*Bailoteando por el salón.*) Desde aquí derrocaremos al podrido mundo burgués e instauraremos el comunismo internacional... [...]

FELIPE. Te llevaré a conocer el Barrio Latino, Montmatre, Le Sacre Coeur...

LOLA. Podéis ir al Viejo Topo y a visitar a los camaradas de la Liga.

FELIPE. Iremos a ver qué queda de las barricadas y de las consignas (2007: 67-68).

Se puede observar que su discurso entra en contradicción. Aceptan una casa y un viaje a París, pero dicen que lo hacen al servicio de la lucha por una sociedad comunista en la que no habría propiedad privada. La siguiente escena tiene lugar en la campaña por la Constitución española, donde Mila se ve obligada a abortar por exigencia de Felipe:

MILA. ¡Él sabrá, que es el señor director!... Pues sí que empezamos bien. Creamos el grupo, me quedo embarazada y se nos va una actriz a una semana del estreno ¿Alguien da más?... (*Irónica.*) Parece que los hados están de nuestra parte. (*Intentando calmarse.*) ¿Y cuándo demonios vais a ensayar?

LOLA. Bueno... habíamos pensado aprovechar, mientras tú estás en Londres.

MILA. (*Enfadadísima, se va quitando con furia la ropa de calle.*) Claro... mientras yo me deshago de mi hijo, vosotros os deshacéis de mí. ¡Todo sea por loor al Teatro! (2007: 73-74).

Y, acto seguido, se descubre que Felipe le es infiel:

MILA. (*Sonríe.*) Esta es mi vida. Una vida muy teatral. Puertas que se cierran. Portazos que marcan el final de escena. Pero... Tiene gracia... (*Se ríe con fuerza.*) Nunca soy yo quien los da. Yo soy siempre la que se queda dentro. Yo no soy Nora. (*Mira alrededor.*) Aunque ésta cada vez se parece más a una casa de muñecas (2007: 80).

Mila llega a ser la víctima en una relación que construyen sobre el sueño del teatro y de la revolución. Sus diálogos proyectan una imagen gloriosa de lo que podrían llegar a ser, descuidando conocerse a sí mismos verdaderamente y cultivar una relación de cariño y entrega al otro. En realidad, Mila sí hace una entrega muy grande, mucho más de lo que ella querría, pero forzada por lo que interpreta que significa el teatro y por la exigencia de Felipe, quien no se hace responsable de sus acciones. Entonces, esta se queda sola: «Él me ha dicho que necesita un tiempo de soledad para aclararse, pero yo sé que se ha ido a vivir con ella, con Lolita, la bruja, la mosquita muerta, la traidora» (2007: 81). La tragedia que se va fraguando consiste en que estos personajes no parecen saber qué quieren exactamente. La larga moratoria en la que viven los lleva a tener una pseudoidentidad, desde la que viven aislados (Sevilla-Vallejo 2019 y 2020). Mila sacrifica a los hijos que estaba gestando por una relación con Felipe que acaba por desaparecer y él la abandona, pero luego quiere volver. Por esta razón, decíamos que ni satisfacen su ello ni tampoco son capaces



de responder al superyó que les llama a cambiar el mundo. Los reúne de nuevo el 23-F, pero Felipe va a tener una hija con Lola:

MILA. (*Para sí.*) Eva... al desnudo. (*A FELIPE.*) Y a ti, ¿no te han preguntado?... (*Mirando al vacío, con los ojos acuosos.*) Iba a llamarse Sara... ¿te acuerdas? (*Él la acaricia.*) Nuestra hijita... La hija que nunca tendré.

FELIPE. No te tortures más con eso. Ha pasado mucho tiempo.

MILA. Tres años... la primera vez. (*Él la abraza.*) Dos... la segunda. (*Tristísima.*) Lo intentó dos veces... y le cerramos la puerta (2007: 86).

Con la caída del muro de Berlín, se comprueba el absurdo de su proyecto vital:

FELIPE. ¿Me importa un güevo Berlín!... (*Buscando consuelo.*) He venido a hablar contigo.

MILA. Necesito verlo.

FELIPE. Y yo... te necesito a ti. [...]

VOZ TELEVISIÓN. Los incontables mártires del muro han sido el trágico epílogo del comunismo, que produjo, tan sólo en la URSS, más de veinticinco millones de muertos... aparte de los miles de perseguidos y encarcelados.

MILA. (*Le mira buscando una respuesta.*) ¿Nosotros nos jugamos la vida por eso...?

FELIPE. La culpa no fue nuestra... la tuvieron los stalinistas.

MILA. Nosotros... los trostkistas... (*Sonríe.*)

FELIPE. (*Sonríe también.*) Yo me metí, porque me dijeron que allí se ligaba más. (*Silencio.*) Eran otros tiempos...

MILA. Nosotros también éramos otros. (*Vuelve a contemplar las imágenes y a llorar con desconsuelo.*) La RDA ha sido como nuestro matrimonio. Había ido secándose por dentro, hasta que sólo quedó una frágil cáscara hueca... Lola fue la aguja que la pinchó y ¡plaf! la reventó... Ahora, de nuevo, todo se derrumba... el muro... mi vida... Y yo lo veo caer impotente... sin poder hacer nada... (2007: 91-93).

Se produce un paralelismo entre la separación de estos personajes y la división del mundo provocada por la Guerra Fría. Felipe ahora querría recuperar lo que tuvieron en el pasado, pero en realidad no llegaron a construir una relación íntima, sino que esta fue avanzando con los hechos históricos y, en el caso de Felipe, el teatro era más una forma de proyectar una imagen que algo que respondiera a un verdadero proyecto vital. La difusión de identidad de cada uno de ellos se traslada a la difusión de su relación, que es alternativamente cercana y distante. Por lo que se puede ver que los personajes tenían una soledad de partida que, a lo largo de la obra, se transforma para dar una situación diferente con una nueva soledad. Con la Expo del 92, se muestra cómo Lola lo que quiere es ascender:

LOLA. (*Cortándola.*) Deja de una vez esa mierda de grupo. Tú puedes picar más alto. [...] Bueno, yo he cumplido con mi conciencia.

MILA. ¿Con tu conciencia? ¿Y eso qué es?... ¿Lo sabe Felipe?

LOLA. Claro. Es él quien me ha pedido que viniera.

MILA. ¿Qué pasa? ¿Queréis purgar vuestra mala conciencia sorprendiéndome con este bonito regalo de cumpleaños? (2007: 104).



El lenguaje de Lola muestra claramente que su participación en proyectos políticos no responde a ideales sociales sino al interés personal y espera que Mila haga lo mismo en su vida profesional. De modo que, en su caso, se revela que su identidad es diferente de la que había parecido hasta el momento. Y, tras las elecciones de 1996, se ve el desencuentro que tienen Lola y Felipe con sus sueños y entre ellos:

LOLA. Tú nunca sabes nada. Animalito. Así es muy fácil ir por la vida. Sin comprometerse con nada ni con nadie.

FELIPE. Todo lo contrario que tú, que te gusta comprometerte con todos (2007: 110).

Lola renuncia a todos sus ideales sociales para unirse al partido vencedor en las elecciones, mientras que Felipe no es capaz de implicarse en un proyecto. En *Éramos tan jóvenes* se expresa cómo los cambios históricos desde el año 1968 hasta 2001 llevan a los personajes a construir ilusiones que no se sostienen en un proyecto. Sueñan con ser parte de un cambio que acabe con las injusticias, pero se da en paralelo que la sociedad y ellos cambian, pero sin definir el objetivo al que se dirigen. Ellos experimentan una moratoria en su identidad porque no saben lo que quieren y eso los lleva a la soledad. Del mismo modo, los cambios históricos provocan desilusión. Mayo del 68 no trae la libertad que esperan y la caída del muro de Berlín les produce más pena que alegría, porque se dan cuenta de que esta llega después de muchos sufrimientos. En España, la llegada de la democracia no se traduce en una sociedad más justa, sino que resalta la corrupción y el interés. De manera que los personajes sueñan con que llegará el día que desaparezca la dictadura y la sociedad se una; sin embargo, en la democracia están más solos que antes.

4. CONCLUSIONES

La identidad es un término que remite a una tensión entre lo que el sujeto es en un momento dado y el impulso hacia el cambio, por lo que toda identidad siempre tiene aspectos transicionales. No obstante, *Éramos tan jóvenes* de Antonia Bueno se presenta con gran complejidad porque aúna los cambios propios de la Transición española con las transformaciones que experimentan los protagonistas. En su caso, su identidad es puramente transicional y eso pone en cuestión a la misma identidad. En este sentido, observamos cómo los personajes viven los acontecimientos clave de un proceso que abarca una temporalidad mayor que el hecho histórico en concreto. La historia que no aparece reflejada en los grandes relatos del mismo es la que forma parte de la intrahistoria de los personajes y de la memoria colectiva del país. Antonia Bueno se sirve de fechas clave como el 23-F o la Exposición Universal de Sevilla, inmaculadas desde el poder oficial, para buscar y encontrar las fallas de estos procesos. Respectivamente, se cuestiona la inviolabilidad de la figura de Juan Carlos I en el acontecimiento y saca a la luz la corrupción económica inherente a la celebración de los fastos de 1992. Sin embargo, Felipe, Mila y Lola renuncian a la historia para su intrahistoria y eso lleva a que sus identidades fracasen por falta de referentes para construirlas. En el caso de *Éramos tan jóvenes* se presenta la memoria de la ilu-



sión truncada entre varios personajes y de las esperanzas en el futuro. Señala María Pilar Jódar que en el teatro actual hecho por mujeres destacan «la historia, el mundo del teatro [...] y la violencia» (2018: 619-620). *Éramos tan jóvenes* de Antonia Bueno Mingallón es un ejemplo de estos tres ámbitos. En este trabajo se ha analizado la forma con que la desorientación de los cambios vividos en la Transición lleva a los personajes a una identidad difusa porque las ilusiones históricas se unen a sus ilusiones personales. Las esperanzas de que el final de la Dictadura supondrá un nuevo comienzo no solo no se cumplen socialmente, sino que inducen a los personajes a ser ingenuamente optimistas porque esperan ser los protagonistas del cambio. Los personajes quieren conseguir una utopía sin memoria que impide que desarrollen su identidad. Tanto los vínculos entre los protagonistas como sus actitudes profesionales y políticas se van transformando fuera de sus deseos y de su control. Esto se debe a que el pasado regresa bajo nuevas formas, pero los protagonistas no están preparados para afrontarlo. Por ello, sus identidades se mantienen en transición, es decir, en un proceso de cambio constante que queda abierto al término de la obra. Eso representa un caso particular de la difusión de la identidad expuesta por Erikson. Los personajes de *Éramos tan jóvenes* no consiguen definir quiénes son porque construyen sus identidades en torno al cambio constante.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BELLÓN, Fernando (2002): «El teatro breve de Antonia Bueno», *Art teatral. Escritura teatral contemporánea*, 17. URL: <https://www.artteatral.com/artteatral/index.html> [fecha de consulta: 30/4/2021].
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO (2014): *Orden FOM/480/2014, de 24 de marzo, por la que se modifica la denominación oficial del aeropuerto de Madrid-Barajas*. URL: <https://www.boe.es/boe/dias/2014/03/26/pdfs/BOE-A-2014-3275.pdf> [fecha de consulta: 5/5/2021].
- BUENO MINGALLÓN, Antonia (1995): *Las doce noches de Carmela*, Inédita, cortesía de la autora.
- BUENO MINGALLÓN, Antonia (2001): *Tres hombres limpios*, Inédita, cortesía de la autora.
- BUENO MINGALLÓN, Antonia (2007): *Éramos tan jóvenes*, ed. de Isabel Díaz, Murcia: Universidad de Murcia.
- BUENO MINGALLÓN, Antonia (2010): «De actriz a dramaturga (De Isadora Duncan a Sarah Bernhardt, pasando por la Celestina y otras insignes abuelas)», *Anagnórisis*, 1: 1-46. URL: http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio_de_Antonia_Bueno.pdf [fecha de consulta: 5/5/2021].
- BUENO PÉREZ, Lourdes (2009): «Preámbulo», en Antonia Bueno Mingallón, *Sancha, Zabra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*, ed. de Lourdes Bueno Pérez, Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 11-48.
- BUENO PÉREZ, Lourdes (2010): «Dualidad simbólica de la sangre en la dramaturgia de Antonia Bueno», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 35(2): 385-412. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/27799163.pdf?refreqid=excelsior%3Afee70f8b9da944db0663e2850b7ae8ec> [fecha de consulta: 30/4/2021].
- CABALLERO, Ernesto (2016): «De ley», *Las Puertas del Drama*, Extra 1 (Mujeres que cuentan [Especial autoras]). URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley/> [fecha de consulta: 10/5/2021].
- COHN-BENDIT, Dany (1986): *Nous l'avons tant aimé, la Révolution*, París: Éditions Bernard Barrault.
- DÍAZ, Isabel (2007): «Introducción a *Éramos tan jóvenes*», en Antonia Bueno Mingallón, *Éramos tan jóvenes*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 9-18.
- ERIKSON, Erik H. (1994): *Identity, Youth and Crisis*, New York: Norton.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2014): «La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 4: 209-232. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4299>.
- FOX, Manuela (2010): «La “Trilogía de la Transición” de Antonia Bueno: memoria y compromiso en el teatro español contemporáneo», en Mercedes González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla: ArCiBel Editores, 123-134.
- FOX, Manuela (2014): «Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno», en Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo (coords.), *Mujeres en la frontera*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 231-244.
- FREUD, Sigmund (1996): *Introducción al narcisismo. Obras completas xvi*, Buenos Aires: Amorrurtu ediciones.
- GARRIDO CABALLERO, Magdalena y Carmen GONZÁLEZ MARTÍNEZ (2020): «El “Espíritu del 68”. Ecos del mayo francés y la Primavera de Praga en España», *Historia Actual Online*, 52(2): 101-112. DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.v2i52.1767> [fecha de consulta: 7/5/2021].



- HALBWACHS, Maurice (2004): *La memoria colectiva*, trad. de I. Sancho Arroyo, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.) (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- JÓDAR PEINADO, María Pilar (2016): *Metateatro español estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. URL: https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf [fecha de consulta: 15/5/2021].
- JÓDAR PEINADO, María Pilar (2018): «Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27: 617-646. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18338>.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2019): «De la literatura en la de-construcción de la ciudad democrática», en Anne-Laure Bonvalot, Anne-Laure Rebreyend y Anne-Laure Philippe Rousin (dirs.), *Democracia y novelas de la transición española. Escribir la democracia: Literatura y transiciones democráticas*, Madrid: Casa de Velázquez, 69-87.
- LÓPEZ POZO, Jerónimo (2017): «Mapa del teatro documento en los albores del siglo XXI en España», en José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, 23-41.
- MAGALDI FERNÁNDEZ, Adrián (2018): «A través de los recuerdos. Las diferentes visiones de la Transición desde la memorialística política», *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 38: 479-506. DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.38.2018.479-506>.
- MARTÍN PÉREZ, Ángela (2019): «Los no-lugares en la obra de Luis Miguel González Cruz», en J. Enrique Duarte y Kamil Seruga (eds.), *Representaciones de la ciudad en el teatro español (siglos XX y XXI)*, New York (NY): IDEA/IGAS, 109-122.
- MARTÍNEZ QUIROGA, Pilar (2015): «Una noche de novela: el 23 de febrero de 1981», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 13: 15-38. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.13.2015.15-38>.
- MONEDERO, Juan Carlos (2017): *La Transición contada a nuestros padres: nocturno de la democracia española*, 6.ª ed., Madrid: Los Libros de la Catarata.
- MONTORO UGARTE, Marina (2014): «Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición: la “Querella argentina” contra los crímenes del franquismo», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 4: 125-145. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4303>.
- MORÁN, Gregorio (2015): *El precio de la Transición*, ed. corregida y aumentada, Madrid: Akal.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2020): «El relato de la Transición en la narrativa de José Manuel de la Huerga», *Tonos Digital*, 38(1): 1-22. URL: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/86283/1/peri-3-moran_relato.pdf [fecha de consulta: 5/3/2021].
- NAVAL, María Ángeles (2019): «Memoria de la Transición en la novela española de los 2000», en Carmen Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid: Los Libros de la Catarata, 98-117.
- O’CONNOR, Patricia W. (2006): *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español/ One-Act Spanish Plays by Women about Women in the Early Years of the 21st Century*. Edición bilingüe/Bilingual Edition, Madrid: Fundamentos.
- OROZCO VERA, María Jesús (2013): «Espacios de intimidad y de revelación en la dramaturgia de Antonia Bueno», en Margarita Almela Boix, María Magdalena García Lorenzo, Helena Guzmán García y Marina Sanfilippo (coords.), *Mujeres a la conquista de espacios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 231-244.



- PRIETO NADAL, Ana (2017): «La Transición española en tres obras teatrales del siglo XXI: *El bordell* (2008) de Lluïsa Cunillé, *Transición* (2012) de Alfonso Plou y Julio Salvatierra, y *El Rey* (2015) de Alberto San Juan», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16: 245-265. URL: <http://anagnorisis.es/pdfs/num16.pdf> [fecha de consulta: 6/5/2021].
- ROS FERRER, Violeta (2013): «Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 14(20): 149-169. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revis-tas/pr.6615/pr.6615.pdf [fecha de consulta: 7/5/2021].
- ROS FERRER, Violeta (2020): *La memoria de los otros: relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago (2019): «La identidad doliente de la adolescencia en *La señorita Cora* de Julio Cortázar y en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti», *Anales de la Literatura Española*, 44(1): 155-179.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago (2020): «Comparative Eriksonian Psychocritical Analysis of *Miss Cora* by Julio Cortázar, and *The Lame Pigeon* by Eduardo Mendicutti», *International Journal of Comparative Literature and Translation Studies*, 8: 1-9. DOI: <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.8n.1p.1>.
- UNAMUNO, Miguel de (2008): *En torno al casticismo*, intr. de Enrique Rull, Madrid: Alianza.
- USÓN, Clara (2018): *El asesino tímido*, Barcelona: Seix Barral.
- VILARÓS, Teresa M. (2018): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid: Alianza Editorial [eBook].
- ZAN, Julio de (2008): «Memoria e identidad», *Topos*, 16. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/288/28815531003.pdf> [fecha de consulta: 12/2/2020].

