

La tercera edad en *La última reserva de los pieles rojas* por Carmen Resino

Barbara Foley Buedel
Lycoming College

En el prólogo de *La última reserva de los pieles rojas* (2003), Virtudes Serrano observa que Carmen Resino no es la única voz que ha dramatizado el tema de la vejez en sus obras. Serrano señala primero que el tema ha sido utilizado “con valor de símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo, o como importante elemento de construcción dramática del personaje complejo por Alfonso Sastre” (“Rebeldes” 11). Luego destaca a otros dramaturgos que han desarrollado la misma temática: Domingo Miras (*Una familia normal*, escrita en 1970 y publicada en 1999), Ana Diosdado (*El okapi*, 1972), Pilar Pombo (*Remedios*, 1986), Carmen Delgado (*Sueña, Lucifer*, 1990) y Paloma Pedrero (*En el túnel un pájaro*, 1997). De estas obras, la única pieza que afirma lo positivo de la tercera edad es el monólogo de Pilar Pombo titulado *Remedios*. En esta obra, la protagonista mayor repasa su vida, reflexionando sobre su papel materno y lo que ha sido para sus hijos, en un tipo de “life review” que según Robert Butler suele caracterizar la tercera edad (65). Aunque admite que sus hijos ni la estiman ni le agradecen lo que ha hecho por ellos, física y mentalmente Remedios es capaz de seguir viviendo independiente a la vez que goza de un nuevo sentido para su existencia. Su independencia vital se parece mucho a la de ciertas protagonistas mayores creadas por dramaturgas latinoamericanas como Mariela Romero (Venezuela, *Esperando al italiano*, 1992), Gabriela Fiore (Argentina, *Cuesta abajo*, 1990) y Teresa Marichal (Puerto Rico, *Parque para dos*).¹

En *Una familia normal*, Domingo Miras hace hincapié en las dificultades de la tercera edad al presentar la insolidaridad de la familia con el padre/suegro cuya convivencia en familia es una carga que se resuelve al final cuando la familia lo ingresa en un asilo de ancianos. El título mismo de la obra sugiere que el conflicto dramático y su

Elena también sufre del hambre pero en su caso es un hambre simbólica, un “hambre de justicia” (23) por la ingratitud de sus hijos que la han abandonado. Según Elena, la residencia se parece más a una cárcel carente de comodidades, y el desayuno que llega al acabar el primer acto es una “mierda de café descafeinado con leche descremada, con pan que no es pan, con mantequilla que no es mantequilla y con mermelada sin azúcar” (39).

Según las primeras acotaciones, las dos mujeres difieren mucho en carácter y antigua profesión. Clara es una “[v]iejecita de aspecto frágil y nervioso” que vivía de “sus labores” mientras que Elena es una “[a]nciana recia, vigorosa, de fuerte carácter” que trabajaba de “cantante fracasada y ‘todoterreno’” (17). Siendo siempre ama de casa, a Clara le habría gustado ser peluquera: “Yo era muy hábil para todo esto . . . ¡si hubiera puesto un instituto de belleza, me habría forrado” (48). Clara también idealiza y sueña con la carrera de Elena, aunque ésta le explica que su vida de artista era “terrible”: “Siempre por salas de mala muerte, en hoteles y camerinos inmundos . . . y justamente, cuando las cosas empezaban a ir mejor, ya te dije que soy completamente inoportuna, me casé” (31).

En cuanto a la salud, las dos son víctimas del tiempo. Clara se confunde frecuentemente debido a una demencia ligera, normal para su edad. Elena está en pleno uso de sus facultades mentales pero sufre de una debilidad física. La silla de ruedas que ocupa una esquina de la habitación es un constante recuerdo de sus piernas débiles a la vez que refleja su falta de libertad: la residencia de ancianos sí representa una cárcel de la cual Elena fantasea fugarse como hizo en el pasado cuando se encontraba internada en otra aún peor: “¡qué sitio, Clarita, no te lo puedes imaginar, totalmente inhumano! ¡este es gloria al lado del otro!” (73). Comentando la realidad que encarcela a las dos, Elena explica el título de la obra de esta manera: “cuando ya no vales, ¡ale, para la reserva, porque esto es como una reserva!” (44); “[n]os han metido en la reserva, como a los pieles rojas” (75).

La yuxtaposición entre el pasado y el presente se ve también mediante los recuerdos que Clara y Elena comparten. Divorciadas las dos, el ex marido de Clara la dejó plantada por una azafata mientras que el antiguo esposo de Elena la dejó por una enfermera. A diferencia de Clara que después de la separación “no hacía más que llorar” (33), Elena trabajaba de todo (era “todoterreno”) ya que su ex marido no le “daba un duro” (31) y, como Clara, tenía a dos hijos que criar. La

ventaja económica que tenía Clara en el pasado porque su ex marido la mantuvo durante años ha sido anulada por el tiempo y su pobreza actual es igual a la de Elena. Además de las limitaciones ya mencionadas —la demencia de Clara y las piernas débiles de Elena— las dos hablan de otros signos físicos del proceso de envejecer, señalando los cambios en el color del pelo, la figura y los ojos. Clara lamenta mucho que estos últimos se caractericen por bolsas y patas de gallo: “Los ojos fue lo primero que se me estropeó. Era yo muy joven todavía cuando empezaron a salirme esas horribles bolsas. . . . Y después de las bolsas, las patas de gallo” (43, 44). Sobrevivir les ha sido duro y, según Elena, las “patas de gallo del alma” son peores que las del cuerpo porque contra aquéllas, “no hay crema que valga”:

ELENA. (*En su idea.*) Las patas de gallo del alma me salieron cuando me di cuenta que lo del canto se había terminado, y que a partir de entonces tendría que resignarme a sobrevivir . . . ¡tantos años tirando del carro, dale que te pego con los pisos, pateando barrios inmundos y perdidos, rendida cada noche, tan rendida, que cuando me metía en la cama no me enteraba ni quién era yo. . . . (44)

Mientras el discurso revela un constante vaivén entre recuerdos del pasado y quejas del presente, esta tensión se refleja temáticamente en el contraste entre la fantasía de Clara y su “realidad.” Por ejemplo, durante el primer acto y gran parte del segundo, Elena provoca un tipo de acoso lingüístico en el cual intenta hacerle ver a Clara la verdad de su situación tanto de encerrada como de abandonada. Al principio Clara se caracteriza por una ceguera figurativa porque mantiene que sus hijos no la han abandonado y que su internamiento es provisional: “¿Abandonada? . . . ¡Qué tonterías estás diciendo! Él me ha traído aquí para que me cuiden mejor . . . siempre fue muy cariñoso . . . y mi nuera una chica encantadora . . .” (28). Clara explica que ya que su casa estaba bien situada, se la cedió a ellos para que no tuvieran que vivir en las afueras. No quiere admitir que sus hijos no saben valorar su generosidad, pero poco a poco se le van cayendo las anteojeras que ella misma se ha puesto.

Si la silla de ruedas de Elena simboliza la falta de libertad que caracteriza la vida de las dos, el accesorio que destaca la espera interminable de la segunda jornada es el reloj del pasillo. Tres veces Clara se refiere a la hora y el tormento producido por su “*tic-tac*” (53,

57, 60), anunciando que el “ruidito del reloj me pone nerviosa” (60). Al cerrar el acto, Elena consuela a su amiga, prometiendo romperlo esa misma noche. También le advierte que la espera, la cual ha comprendido toda la tarde, se corresponde con la representación tradicional de la mujer como un ser pasivo:

CLARA. No hay nada peor que esperar.

ELENA. Cierro. Nada peor. A las mujeres siempre nos tocó esperar.

Nuevo silencio.

CLARA. ¿Abandonaste a tus padres?

ELENA. ¿Yo? . . . ¿Abandonar a mis padres yo? ¡A qué asunto!

CLARA. Pues yo tampoco. (60-61)

Al llamarle la atención a Clara al simbolismo de su acto de esperar, Elena sigue animándola a tomar conciencia de su verdadera situación. Después del silencio, la pregunta de Clara revela que está reflexionando sobre su pasado y presente. Como se ve en las líneas citadas, la segunda jornada termina con un recuerdo mutuo de la relación que tenían las dos protagonistas con sus respectivos padres. Por lo tanto, mediante la memoria, se crea la yuxtaposición del pasado (lo que hacían Elena y Clara) con el presente (lo que hacen o no hacen sus hijos), y tal contraste no sólo censura la falta de responsabilidad y el egoísmo de sus hijos sino que también alega que su comportamiento es mero reflejo de los valores sociales actuales.⁶

De esta manera se ve que la naciente conciencia de Clara sobre su estado de abandono se debe al discurso y a la interacción con Elena. Temáticamente, las dos primeras jornadas forman una unidad que conduce a los cambios que se observan en el personaje de Clara en la última jornada. Un signo estructural de la unidad temática de los dos actos es el aria de *Madame Butterfly* que se oye al comienzo de la obra y que vuelve a oírse al terminar el segundo acto. Para el espectador que la reconoce, la música relaciona así la ingenuidad de Clara a la de su homóloga Butterfly en la ópera: las dos tardan en reconocer su estado de abandono.

Aunque Elena se empeña en provocar los cambios en Clara, hay momentos humorísticos que alivian el peso psicológico de la historia. Uno es la ya citada descripción del desayuno insípido, es decir, la “mierda de café descafeinado con leche descremada, con pan que no es pan, con mantequilla que no es mantequilla y con mermelada sin

azúcar” (39). La divertida ironía de esta oración se ve en otros intercambios. Por ejemplo, en el siguiente, Elena opina que tanto su hijo como el de Clara, quien se llama Enrique, son “cerdos” por haber abandonado a sus respectivas madres:

CLARA. (*Enfurrugada.*) Yo sólo s[é] que Enrique me dijo que vendría hoy.

ELENA. ¡Milagro!

CLARA. ¿Por qué dices eso? ¿Acaso lo dudas? . . . Lo que te pasa es que estás resentida. Y todo porque tú no tienes visitas.

ELENA. (*Para sí.*) ¡El muy cerdo!

CLARA. ¿A quién llamas cerdo?

ELENA. ¡A quién va a ser! ¡Al estúpido de mi hijo!

CLARA. ¡Qué amabilidad gastas! . . . Pero Enrique no es igual.

ELENA. Igual no. **Es un poco más bajo.** (26-27; énfasis añadido).

Elena tampoco pierde la oportunidad de censurar a las respectivas nueras de las dos. Cuando Clara defiende a la suya diciendo “y mi nuera una chica encantadora . . . ¿Vas a decir que no es encantadora?,” Elena le responde con una oración que a primera vista parece inocente: “Tan encantadora como la mía, supongo.” En seguida Elena deja bien claro lo que piensa de su propia nuera y la de Clara: “Mi hija y mi nuera son lo mismo para conmigo: a las dos, las tengo completamente sin cuidado” (28). También Elena se deleita en utilizar el lenguaje para provocar una reacción en Clara y usa el humor para comentar con ironía la larga espera en la segunda jornada:

ELENA. Parecemos dos putas esperando clientes, y más ahora que estamos tan pintadas.

CLARA. (*Volviéndose a ella violentamente.*) ¡Putas lo serás tú!

ELENA. (*Sin prestar atención al comentario de CLARA.*) . . . Lo malo es que nuestros clientes ni pagan ni vienen. (57)

Al comienzo de la tercera jornada, Clara le cuenta a Elena que, mientras ésta dormía, fue al pasillo y rompió el reloj. Esta acción simbólica dramatiza los cambios que le han ocurrido a Clara. Por ejemplo, aunque defiende a sus hijos y a su nuera en el primer acto, en el último los censura, orgullosa de su propia rebeldía y anunciando que ellos tendrán que pagar el reloj: “Mira, creo que lo he roto precisamente para eso: ¡para que paguen y se jodan, sobre todo esa tacaña de mi

nuera!” Cuando Elena la llama una “delincuente” capaz no sólo de romper el reloj sino también de oponerse con fuerza al enfermero que intentaba sujetarla, Clara muestra su confianza, declarando: “Le hubiera sacado los dos [ojos]. ¡Me miraba con un odio que no podía consentir” (66). Al final es Clara la que no aguanta la comida y cuando Elena, tratando de ser más positiva, la alienta a cenar el jamón de york, Clara protesta: “No es jamón, es plástico. Puro plástico. ¿Has visto como brilla?” (63). Por fin, Clara articula el intercambio de papeles que el espectador ha presenciado: “¡Tiene gracia! Ahora tú pareces yo, y yo parezco tú. ¡El mundo al revés, y bien al revés!” (68).

Clara sigue poniéndose más decidida y atrevida. Se quita y rompe el reloj de pulsera que sus hijos le regalaron y vocifera su nueva actitud respecto a ellos: “¡siempre con falsas promesas! (*cambiando la voz.*) ‘Te sacaremos de aquí, mamá, cuanto antes . . . cuando te encuentres completamente bien’. . . ¡sí, sí, sacarme! . . . ¡cómo no sea con los pies por delante! . . . ¡bien que nos han engañado, bien! Antes, cuando éramos jóvenes, nos engañaban los maridos, los amantes . . . ¡ahora, los hijos!” (71). La evolución de Clara está reflejada en la estructura de la obra: por la mañana (jornada primera), Clara está convencida de que sus hijos vendrán a visitarla por la tarde por ser domingo. Por la tarde (jornada segunda), insiste en que las dos compañeras se vistan y se arreglen en espera de tal visita. Al llegar la noche sin visita (jornada tercera), no le queda otro remedio que admitir que Elena tiene razón y que están abandonadas.

A la vez que Clara se pone más fuerte, Elena desmejora y se queja de estar “cansada . . . infinitamente cansada” aunque ha pasado toda la tarde durmiendo. Cuando Clara le pregunta por el sueño y los ronquidos, Elena explica que no “era sueño precisamente, sino como una modorra rara, algo así como estar en duermevela, entre la realidad y lo que no lo es . . .” (69). El espectador comprometido sospecha que Elena está a punto de morir aunque sigue animando y apoyando los cambios en Clara.

El gran deseo de Elena a lo largo de la obra es fugarse de la residencia e ir a la casa que ha heredado de una tía, una casa secreta cuya existencia ignoran sus propios hijos. A pesar de su creciente debilidad, Elena anima a Clara a unirse con ella para realizar el escape ideado: “Pero yo te necesito como tú me necesitas a mí. Formaríamos un tandem perfecto: tu eres medio tonta pero las piernas te funcionan todavía bien, y a mí el cerebro” (77). Dos veces durante la tercera

jornada se oye en el fondo una canción cantada por Willie Nelson cuyo título “Don’t Give Up,” refleja el carácter fuerte de Elena y su empeño en que Clara la acompañe a la casa secreta. No obstante, Clara se muestra algo reacia a arriesgarse tanto y se demora en decidirse. Mientras tanto, Elena repentinamente sufre una hemiplejía, descrita en las acotaciones así: “*ELENA, de pronto, queda en silencio, con la mirada perdida, mientras de su boca saldrá un ruido extraño, como un leve quejido*” (77). Elena intenta hablar un poco pero se muere antes de decirle a Clara dónde está la casa secreta. Al morir Elena, el diálogo vivaz se convierte en el monólogo desesperado de Clara, quien contempla su estado sin su amiga:

CLARA. Elena, escucha, . . . espabila . . . (*le da cachetitos.*) No me hagas esto . . . ahora no . . . ahora precisamente, no . . . espabila . . . (*Sacudiéndola ligeramente.*) ¿Dónde está la casa, por tu madre? ¡contesta! ¡tienes que decírmelo! . . . ¿Dónde está la casa?, Elena, porque te llevo . . . como sea, ¡vaya si te llevo! . . . ¡te lo juro! . . . dime dónde coño está esa casa de comanches . . . ¡Por Dios, Elena, despierta! (*Llorando sobre ELENA.*) ¡No, no puedes hacerme esta putada . . . no puedes hacerme esta putada! . . . (78)

Según las últimas acotaciones, se congela la escena y “[s]e oirá ‘*Captain Kennedy*’ cantado por Neil Young” (78).

En *Another Country: Navigating the Emotional Terrain of Our Elders*, Mary Bray Pipher mantiene que al enfrentarse con su propia muerte, los mayores suelen llevar a cabo algún acto de afirmación para sostenerse a sí mismos o a otros (205, 215-16; citado en Milleret 204). El papel ejercido por Elena a lo largo de la obra es animar y apoyar a Clara, primero a tomar conciencia de su verdadera situación y luego a no darse por vencida. Los momentos humorísticos que irrumpen en el acoso lingüístico realizado por Elena para edificar a Clara logran aliviar la visión pesimista de la tercera edad a la vez que entretienen al espectador con un diálogo directo y frecuentemente irónico. La música que se anuncia en las acotaciones y que se oye en la representación cumple una función narrativa y dramática que puede privilegiar al lector más que al espectador.⁷ Es decir, el aria de *Madame Butterfly* destaca la ingenuidad de Clara mientras que las canciones cantadas por Willie Nelson y Neil Young señalan la fortaleza de carácter que Elena se empeña en transmitir a Clara.⁸

El final abierto de la obra subraya que el futuro de Clara es incierto y, según su último discurso, promete ser desolador sin Elena. El parentesco de Clara con otras protagonistas en el teatro resiniano es obvio ya que éste suele retratar la frustración y la soledad de personajes que luchan contra el papel de víctima. El futuro indeterminado de Clara evoca algunas preguntas claves: ¿Son permanentes o transitorios los cambios en Clara? ¿Será capaz de seguir adelante sin su querida amiga? Aunque estas preguntas quedan en el aire sin contestar explícitamente, no hay duda alguna sobre la importancia fundamental del compañerismo en la vida del ser anciano. En resumidas cuentas, según la representación de la vejez en *La última reserva de los pieles rojas*, la amistad hace soportable el abandono sufrido por dos mujeres de la tercera edad aunque el alivio, como la vida misma, es transitorio.

NOTAS

¹ Margo Milleret incluye estas obras en el análisis que constituye el capítulo 3, "Staging Age and Sexuality", de su libro *Latin American Women On/In Stages*. La obra de Marichal queda inédita.

² Una de las investigadoras que se ha enfocado en el teatro de Carmen Resino es Virtudes Serrano.

³ Los estudios de Carolyn Harris, Iride Lamartina-Lens y María-José Ragué-Arias tratan de la desmitificación en *Ulises no vuelve* por Resino. El de Barbara Foley Buedel analiza la representación de la monarca inglesa en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*.

⁴ En su artículo sobre *La sed* de Carmen Resino y *¿Tengo razón o no?* de Concha Romero, Peter Podol analiza la tensión entre monólogo/diálogo y el empleo del metateatro en los dos "monólogos".

⁵ Aunque no cabe dentro de los límites de este estudio, hay que señalar que tanto *La sed* como *La boda* se prestan para una interpretación feminista por el desarrollo de la relación entre la moribunda pariente mayor y la Nieta o la Hija atrapada en su papel de cuidadora. El "Comentario" sugestivo de

Patricia W. O'Connor plantea varias interpretaciones de *La boda*. En *La última reserva de los pieles rojas*, además de desarrollar el tema de la senectud desde la perspectiva de la pariente mayor, esta obra no distingue entre el papel filial del hijo y el de la hija. Al final, Elena y Clara censuran igualmente a sus respectivos hijos e hijas.

⁶ Como se mencionó antes, Elena compara la residencia de ancianos con la reserva de los pieles rojas: "[Los indios] [n]o eran malos. Defendían su territorio. Pero al final, les metieron en reservas . . . (*Breve pausa*.) Los americanos eran un pueblo joven y los indios un pueblo antiguo . . . Los pueblos jóvenes terminan con los pueblos viejos . . . es la ley de la historia" (75). No obstante, Elena promete morir "presentando batalla, como el 'Toro Sentado' de los siux . . ." (77).

⁷ Resino no se disculpa por idear el teatro como literatura: "Entiendo por supuesto el texto unido a un montaje, vinculado a una representación, objetivo último y a la vez, primero, . . . pero también como algo independiente, con entidad propia, de manera que el texto, se represente o no, tenga valor por sí mismo. . . . Esta centrotexualidad, este afán de que el texto prevalezca sobre el espectáculo es indudablemente fruto de creer, contra la idea de muchos, que el teatro es, aparte de espectáculo, literatura. Sí, el teatro es literatura y si no, no es nada, puro, circunstancial y destructible evento, lo cual va contra la esencia misma de lo artístico, que es la permanencia a través del tiempo y el espacio. Y la prueba de que el texto es parte esencial y consustancial del fenómeno teatral, es que el texto sobrevive, permanece y resucita una y mil veces sobre el montaje" ("Reflexiones" 167).

⁸ El título "Don't Give Up" se repite a lo largo de la canción y resume el mensaje lírico. La letra de "Captain Kennedy" celebra la fuerza de un marinero anciano que contempla su inminente muerte.

OBRAS CITADAS

- Buedel, Barbara Foley. "Rewriting Herstory in Carmen Resino's *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*: When Fiction Is 'Truer' Than History." *West Virginia University Philological Papers*, 46 (2000): 77-83.
- Butler, Robert N. "The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged." *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* 26 (February 1963): 65-76.

- Delgado, Carmen. *Sueña, Lucifer*. Madrid: Instituto de la Juventud, 1991. 99-145.
- Diosdado, Ana. *El okapi*. Madrid: Ediciones MK, Colección Escena 4, 1974.
- Harris, Carolyn J. "La desmitificación de Penélope en *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres, Ulises?, y *Ulises no vuelve*." *Selected Proceedings Pennsylvania Foreign Language Conference*. Ed. Gregorio C. Martin. Pittsburgh: Duquesne U, 1987. 81-91.
- Lamartina-Lens, Iride. "Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres, Ulises?, y *Ulises no vuelve*." *Estreno* 12.2 (1986): 31-34.
- _____. "A New Look at Familiar Faces: Carmen Resino's *Ulises no vuelve* and María Ragué y Arias' *Clitemnestra*." *Romance Language Annuals* 1 (1989): 495-99.
- Leonard, Candyce. "Carmen Resino." *Nuevos manantiales: Dramaturgas españolas en los 90*. Tomo I. Ottawa: Girol, 2001. 105-07.
- Milleret, Margo. *Latin American Women On/In Stages*. Albany: SUNY, 2004.
- Miras, Domingo. *Aurora. Una familia normal. Gente que prospera*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Asociación de Autores de Teatro, 1999. 103-74.
- O'Connor, Patricia W. "Women Playwrights in Contemporary Spain and the Male-Dominated Canon." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 15.2 (1990): 376-90.
- _____. "Comentario." *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Ed. y trad. Patricia W. O'Connor. Ed. bilingüe. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2006. 89-92.
- Paco, Mariano de. "El teatro histórico de Carmen Resino." *Anales de la literatura española contemporánea* 20.3 (1995): 303-14.
- Pedrero, Paloma. *En el túnel un pájaro*. Madrid: Fundación Autor, 2004.
- Pipher, Mary Bray. *Another Country: Navigating the Emotional Terrain of Our Elders*. New York: Riverhead Books, 1999.
- Podol, Peter. "The Role of the 'Other' Character in Monologues by Carmen Resino and Concha Romero." *Estreno* 27.2 (2001): 23-25.
- Pombo, Pilar. *Remedios*. Madrid: Pliego, 1987. Reeditado en *Dramaturgas españolas de hoy*. Ed. Patricia W. O'Connor. Madrid: Fundamentos, 1988. 129-41.
- Ragué-Arias, María-José. "Penélope, Agave y Fedra: Personajes femeninos griegos, en el teatro de Carmen Resino y de Lourdes Ortiz." *Estreno* 14.1 (1989): 23-24.
- Resino, Carmen. *La sed*. Revista *La pluma*, 3 (nov-dic. 1980). Reeditado en *Teatro breve y El oculto enemigo del profesor Schneider*. Madrid: Fundamentos, 1990. 9-19.
- _____. *La última reserva de las pieles rojas*. Madrid: Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro, 2003.

- _____. *La boda*. XX Premio de Teatro Buero Vallejo. Guadalajara: Patronato de Cultura y Ayuntamiento de Guadalajara, 2004. 7-44. Reeditado en *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Ed y trad. Patricia W. O'Connor. Ed. bilingüe. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2006. 61-88.
- _____. "Una introducción a *La boda*." *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*. Ed y trad. Patricia W. O'Connor. Ed. bilingüe. Madrid: Espiral/Fundamentos, 2006. 59-60.
- _____. "Reflexiones sobre mi creación teatral." *Anales de la literatura española contemporánea* 33.2 (2007): 161-80.
- Serrano, Virtudes. "Las otras voces del teatro español: Carmen Resino." *España Contemporánea*, 7.2 (1994): 27-48.
- _____. "*La recepción*, una parábola metateatral." Prólogo. Carmen Resino, *La recepción*. ADE Teatro (1997): 84-86.
- _____. "Dramaturgia femenina de los noventa en España." *Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Eds. Martha T. Halsey y Phyllis Zaitlin. University Park, PA: Estreno, 1999. 101-11.
- _____. "Carmen Resino: direcciones de una dramaturga." Prólogo. Carmen Resino, *Teatro diverso*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001. 9-23.
- _____. "Rebeldes hasta el fin." Prólogo. Carmen Resino, *La última reserva de las pieles rojas*. Madrid: Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro, 2003. 9-14.
- _____. "Carmen Resino y su obra." Prólogo. Carmen Resino, *La boda*. XX Premio de Teatro Buero Vallejo. Guadalajara: Patronato de Cultura y Ayuntamiento de Guadalajara, 2004. 11-16.