



Thatcher en el teatro:
la voz femenina en resistencia desde *Top Girls*
a *Pravda*

Susana Nicolás Román

Universidad de Almería

[Localice en este documento](#)

ABSTRACT: Thatcherism has probably been one of the most influential political periods in contemporary British drama because the monetarist perspective that the Prime Minister supported became an important focus of criticism for the majority of the playwrights of the eighties. On the one hand, this article exposes the central aspects of the Thatcherite vision of theatre as a new means of spreading her ideology of business and social uncommitment. Secondly, our aim is to show the revival of a new female voice in the plays of this period opposing the establishment with a completely different theatrical discourse. From *Top Girls* (1982) to *Pravda* (1985), the overview of these female characters reports the possibility of an alternative to mercantilism and a courageous attempt to change the system.

1. Contexto histórico: la influencia de Thatcher en el teatro de los ochenta.

Después del triunfo de Thatcher en las elecciones de 1979, los dramaturgos que habían interpretado el estado del país desde la izquierda -Howard Brenton, David Hare, Edward Bond, David Edgar o Caryl Churchill entre otros- se vieron obligados a enfrentarse con tres problemas: 1) cómo criticar los valores de la ideología de Thatcher en el teatro, 2) cómo encontrar un discurso teatral capaz de realizar una crítica efectiva a la vez que implicar a una audiencia cada vez más reacia a política socialistas, 3) si era preferible abandonar la perspectiva marxista para acoger, como la mayoría del teatro del momento, una línea más encaminada a lo personal. Económicamente, la década de los ochenta significa una época de recesión en el teatro puesto que el régimen de Thatcher incluyó recortes en los fondos así como limitaciones estrictas en las ayudas financieras llegando a su punto más álgido en el año 1985. Esta fecha marca un importante cambio en la historia del teatro inglés puesto que supuso la abolición del Greater London Council y muchos teatros menores tuvieron que cerrar sus puertas.

Sinfield considera la política teatral de Thatcher como cualquiera de las otras instituciones del 'welfare', con unas dimensiones económicas de privatización similares a la industria del motor o de agricultura: "they should be 'returned' to the private sector. They should pay their way or attract business sponsorship" (1997, 297). Sin embargo, los efectos colaterales de estas reducciones económicas también afectaron a la aceptación de nuevas obras por parte de los teatros llegando a disminuir un 40 % las subvenciones para nuevas producciones. Como consecuencia, se producían menos oportunidades para jóvenes dramaturgos siendo relegados a pequeños estudios donde los más afortunados podían estrenar sus obras. Otro de los grandes efectos de la aplicación monetarista de Thatcher al teatro y que ha alcanzado hasta nuestros días se encuentra en el fuerte incremento que experimentaron los musicales ya que estos espectáculos gozaban de una gran afluencia de público y aseguraban las ganancias.

El año 1982 fue un año especialmente difícil para el teatro puesto que cuatro teatros del West End se pusieron en venta e incluso el Royal Court cerró durante varias semanas. Según los sociólogos, razones como la recuperación de la Guerra de las Malvinas, la recesión económica o la visita del Papa explicaban esta situación aunque las estadísticas no hablaban de la situación dramática del teatro gracias a las cifras proporcionadas por los musicales. Ante esta situación paradójica de recortes financieros y esplendor teatral, Zozaya encuentra una explicación en "the theatrical

tradition this country is based on, the status that British theatre enjoys all over the world, and the craving that people in this country have for yet more and more plays” (1989, 21).

A pesar de las cifras, debemos aceptar que ciertamente el efecto más notable del thatcherismo reside en la redefinición del estado cultural del teatro británico que impulsó y que produjo un cambio radical de los presupuestos adoptados a finales de los cincuenta. Desde Osborne, los dramaturgos habían sido partícipes de los cambios políticos, sociales y morales que había sufrido el país realizando una función crítica y libre desde los escenarios y este papel había sido validado por el incremento gradual de fondos del Art Council. Como contraste, la negativa de Thatcher a seguir financiando este bien público deja clara su postura: “that theatre was not an agency of cultural, spiritual, social or psychological welfare, but an entertainment industry that was otherwise irrelevant to the workings of society” (Peacock 1999, 215).

En este sentido, la visión de Thatcher solo ofrecía apoyo financiero a un teatro comercial mientras que rechazaba cualquier actividad con intención sociopolítica, obteniendo de este modo un control absoluto de las producciones teatrales. Con esta intención, la política cultural del gobierno transformó las funciones meramente distributivas del Arts Council en un elemento controlador de la tesorería con acceso a las direcciones de los teatros-imposición de métodos de negociación y la reconversión del director artístico en ejecutivo. De este modo, se aseguraba el control de los profesionales del mundo del teatro quien en ocasiones utilizaban su posición para expresar críticas a la economía de mercado de Thatcher. En una aceptación de los valores comerciales, los teatros subvencionados se vieron obligados como método de supervivencia a sustituir el drama experimental o alternativo por el realista y personal de autores como Willy Russell o Alan Ayckbourn dirigido a espectadores de clase media.

Este clima de represión supone un retroceso de la expansión del teatro desde los años sesenta provocando un cambio cultural que impulsó un pesimismo generalizado y una devaluación de la profesión. Peacock atribuye el autoritarismo de Thatcher en el teatro a su miedo al progreso:

Consequently, in the Thatcherite perception, drama and the subsidized theatre were associated with a period that had spawned the parasitic and unappreciative “New Class” and “trendy”, “progressive” and “alternative” ideas, which had been considered during the 1960s as radical and innovative, but were now demonized as the cause of contemporary social and moral decline (1999, 216).

El cambio cultural creado por la política conservadora promovió un cambio en el discurso teatral que debía desarrollar nuevas formas dramáticas para representar el rechazo al thatcherismo a la vez que reemplazar las formas ya obsoletas del teatro político de los setenta. Enfrentados con el discurso enérgico de Thatcher, muchos dramaturgos se encontraron impotentes e incapaces de desarrollar nuevos discursos teatrales implicados en el nuevo clima cultural y político. Peacock (1999, 216) señala que el teatro de oposición que surgió durante los años ochenta presentaba un enfrentamiento cultural más que político y, aunque la representación post-modernista gozó de poco impacto, el teatro escrito por mujeres logró promover un cambio del discurso dramático en la forma de la narración no lineal.

2. La resistencia femenina en escena: la mujer antithatcherista desde *Top Girls* a *Pravda*.

En esta línea de oposición al sistema establecido, una de las dramaturgas con mayor influencia fue, sin duda, Caryl Churchill con su obra *Serious Money* (1987) quien con esta obra antithatcherista “appear to challenge this new attitude toward money and to question the legitimacy of an ideology founded upon the primacy of greed as a motivating factor” (Doan 1990, 69). En *Serious Money*, los personajes femeninos representando los postulados de Thatcher sobre el trabajo duro posponen continuamente intereses externos como el amor, el sexo o la vida familiar para centrarse en la dominación de las ganancias en una sociedad de capitalismo salvaje. Churchill defiende que las oportunidades sin precedentes que se presentan para las mujeres tras la elección de Thatcher no han provocado el cambio social sino una masculinización del sector femenino que intenta emular el poder y control de los ejecutivos.

Sin embargo, las críticas de Churchill al régimen thatcherista no comienzan con esta obra sino que ya *Top Girls* (1982) utiliza a Thatcher como antiheroína en la figura de Marlene quien muestra en el abandono de su hija su necesidad de poder en detrimento de responsabilidad moral. Fitzsimmons recoge las impresiones de Churchill cuando escribió esta obra: “Thatcher had just become prime minister; there was talk about whether it was an advance to have a woman prime minister ... She may be a woman, but she isn't a sister, she may be a sister but she isn't a comrade. And, in fact, things have got much worse for women under Thatcher” (1987, 23). El elemento más original de la obra reside en la presentación de una nueva voz femenina, sin conexión alguna con personajes masculinos, que se aleja por completo de los roles tradicionales. En este sentido, Churchill ejerce su oposición al régimen autoritario introduciendo a la nueva mujer de los 80 que piensa y actúa independientemente del sexo masculino mostrando una posición laboral prácticamente desconocida hasta el momento. Esta nueva postura de la mujer en el teatro surge como respuesta a una adaptación necesaria a los nuevos tiempos tras la trascendencia de los grupos feministas y la aprobación de importantes leyes como la de discriminación sexual en 1975 o la de igualdad de salario en 1970. La llegada al poder de una mujer parecía abrir una nueva puerta para las reivindicaciones feministas pero, el gobierno de Thatcher realmente no mostró ninguna ayuda a su género sino que se apropió de la corrupción masculina, al igual que el personaje de Marlene en *Top Girls*. Esta obra fue la primera respuesta de Churchill al thatcherismo explorando la relación entre el éxito femenino y la pérdida de valores insistiendo en la necesidad de una base socialista dentro del feminismo: “Churchill wanted the play to seem at first ‘to be celebrating the extraordinary achievements of women. Then it would cut another way and say that this sort of movement is useless if you don't have a socialist perspective on it’” (Berney & Templeton 1994, 814).

Top Girls comienza con una cena (al igual que *Masterpieces* de Sarah Daniels) celebrada con motivo del ascenso laboral de Marlene y rodeada de mujeres de éxito que vienen del pasado: Isabella Bird, una famosa mujer viajera de la época victoriana que ha vivido numerosas aventuras; Lady Nijo que fue la amante del Emperador de Japón y más tarde una monja budista que atravesó a pie su país; Pope Joan que llegó a ser Papa disfrazada de hombre; Dull Gret, una de las mujeres que pintó Brueghel luchando contra demonios y, por último, la paciente Griselda, la obediente esposa creada por Chaucer en los *Canterbury Tales*. Durante esta cena, se suceden las interrupciones en la conversación siendo el tema principal la opresión femenina a lo largo de toda la historia pero sus historias hablan más de sacrificio personal y sufrimiento que de éxito. Esta escena primera que parece dividir la obra en partes inconexas presenta una función clara como “a consciousness-raiser that prepares audiences to judge Marlene in the context of a centuries-old system of gender politics” (Cornish & Ketels 1986, 530).

Posteriormente, la obra se sitúa en la época actual en la agencia de empleo que Marlene dirige, “*Top Girls*”, y que le ha proporcionado estatus social y económico

pero también su fracaso como ser humano. En este sentido, el tema del trabajo y la independencia económica se convierten en aspectos centrales de la obra. No obstante, el progreso de la mujer en el campo de los negocios se contempla desde una perspectiva negativa ya que la explotación de los más desfavorecidos continúa sin posibilidad de cambio. Así lo observa Marohl: “Despite all the talk of advancement, *Top Girls* dramatizes the economic stasis of women in business and, more important, the impossibility of genuine social reform of any kind within a system maintaining vertical class distinctions” (1987, 380).

El papel tradicional de ama de casa que se representaba en las obras de los 70 ha quedado relegado a un segundo plano emergiendo una especie de ‘superwoman’ que ha conseguido la emancipación del hombre y que tiene éxito en su vida profesional. Sin embargo, uno de los problemas centrales de la mujer reside en la manera de reconciliar el trabajo con la familia aunque la elección es clara para las mujeres de *Top Girls*: “I could go on working and not marry him” (Churchill 1990, 102). Como representante de este nuevo tipo de mujer que recrea Churchill, Marlene supone el ejemplo más evidente ya que abandona a su hija Angie en casa de su hermana Joyce para poder continuar escalando en su exitosa carrera. En el último acto, atendemos a una clara dicotomía entre el thatcherismo de Marlene y el socialismo de Joyce aunque Churchill, dentro de sus ideas socialistas-feministas, modifica la discusión inicial de diferencias de género para centrarse en un análisis de lucha de clases centrando su crítica en Marlene, clara defensora del capitalismo:

MARLENE. ... who's got to drive it on? First woman prime minister. Terrífico.
Aces. Right on. / You must admit. Certainly gets my vote.

JOYCE. What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done, Hitlerina. / Great adventures.
(138).

La última escena en la que ambas hermanas se enfrentan, con ciertas reminiscencias a *Objections to Sex and Violence* (1975), nos muestra a Angie, la hija de Marlene como víctima de una sociedad que sólo premia a las mujeres fuertes e inteligentes. Mientras que Marlene se encuentra inmersa en la cultura inversora propia del gobierno de Thatcher, Joyce y Angie se encuentran en el otro lado olvidado de la sociedad que necesita ayudas económicas. El feminismo burgués que Marlene representa es duramente criticado por Churchill mientras que Joyce parece simbolizar el moderado feminismo materialista que aspira a la igualdad social. Monforte propone que este camino como el más adecuado para el feminismo en una sociedad utópica: “The only possibility of hope would be the presence of a materialist-feminist woman in those positions” (2001, 228). No obstante, el personaje de Joyce tampoco posee el poder suficiente para cambiar las estructuras del sistema por lo que Churchill concluye la obra en un ambiente pesimista sobre el futuro de la mujer. Probablemente la interpretación más racional de la obra suponga una llamada de atención a los errores que cometen tanto hombres como mujeres cuando no aprenden de las experiencias del pasado y, sobre todo, cuando las mujeres desvirtúan el feminismo cometiendo las mismas injusticias que el sexo masculino. La perspectiva femenina, de este modo, también es capaz de promover un matriarcado basado en una tiranía que justifique las distinciones sociales. A este respecto, Marohl identifica la posición de Marlene con un cambio, igualmente negativo, en la jerarquía de poder:

The play in performance moves the audience from the apparent dichotomy of “female/male”, which Marlene’s discourse asserts, to the underlying dichotomy of “oppressor/oppressed” which is the effect of phallogocentric hierarchism and which operates outside of the classifications

of sex and gender. Within the society of the play ... hegemony continues to exist even as women gain token power within the system. (1987, 387).

De hecho, Churchill construye el final con una ironía amarga ya que los principios de Marlene de individualismo y competitividad repercuten en la marginación social de su propia hija ya que nunca podrá llegar a convertirse en una 'top girl'. La última palabra de la obra, 'Frightening', nos transmite una sensación negativa tanto de la actitud interesada e individualista de la madre como del futuro desesperanzador de la hija. Quizá, Churchill planteara la pregunta sobre los límites del feminismo a su público, de modo similar al que reflexiona el crítico Nightingale: "what use is female emancipation, if it transforms the clever women into predators and does nothing for the stupid, weak and helpless" (citado en Zozaya 1989, 258-59). Cornish & Ketels concluyen que la obra de Churchill, a pesar de tener una sensibilidad feminista, no celebra el feminismo ya que entiende que los hombres y las mujeres son víctimas cómplices ya que "like men, they are conditioned more by their social roles than by their biology" (1986, 530). Esta nueva voz femenina teatral, forjada en oposición al monetarismo, defiende que sólo por medio de la reforma completa del sistema social, es posible la transformación profunda de los estereotipos de género y la auténtica liberación de los sexos.

Desde la visión de un autor masculino, David Edgar escribió *Maydays* (1983) en un intento de explicar el curso del socialismo desde la Segunda Guerra Mundial, con una especial atención a los cruciales años de 1956, 1968 y la elección de Thatcher en 1979. Edgar se había iniciado en el teatro denominado agitprop, fundamentalmente de carácter propagandista, pero tras el fracaso del socialismo, comenzó a escribir obras como *Maydays* en las que se cuestionaba los errores del movimiento socialista. Uno de los personajes principales de la obra es Amanda, una madre soltera, que lucha continuamente para mejorar su mundo: al inicio de la obra, a favor de la causa marxista y finalmente, por la causa feminista. Decepcionada por los errores del socialismo, Amanda decide abandonar el partido y dedicar su vida a la defensa de los derechos de la mujer mientras que el protagonista Martin cede en su empeño abandonando toda creencia en sus ideales. Edgar entiende que tras haber perdido la lucha de clases, la nueva revolución se encuentra en la defensa y protección de los sectores más desfavorecidos de la sociedad: "The old left is trapped in old ideas. The real revolutionaries in our society are blacks, gays and women..." (Edgar 1997, 242). Por un lado, Amanda como representante de la nueva resistencia femenina ha mantenido su idealismo mientras que Martin se ha refugiado en un cinismo que finalmente le hace compartir los principios del partido conservador. Mientras que al inicio de la obra, Martin participaba en una manifestación a favor del desarmamento nuclear, su actuación final consiste en llamar a la policía oponiéndose a las mujeres acampadas en una base militar, entre las que se encuentra Amanda y su hija Tania. Amanda defiende la necesidad de resistir en un mundo "that is demonstrably and in this case dramatically wrong and mad and unjust" (Edgar 1997, 324), pero Martin no puede recordar en qué lugar quedaron sus ideales de justicia. Esta escena final representa la concentración de mujeres en el Greenham Common Peace Camp en 1981 elogiando una actitud de lucha que muchos socialistas habían perdido concluyendo así la obra con una visión optimista simbolizada por la figura femenina a la que se suma Edgar. De hecho, en la premiére de la obra en el teatro Barbican, muchas mujeres participantes en esa manifestación protestaron contra la actitud de Martin en la obra desde diferentes puntos del auditorio.

Como contrapartida a esta visión femenina creada por un autor masculino, Sarah Daniels publicó en 1984 la obra *Masterpieces* sobre la unión entre la pornografía y la violencia masculina. Su trabajo propone una difícil conexión que enlaza los chistes misóginos en un hilo conductor hasta la violencia sexual contra las mujeres desde unos postulados de radicalidad feminista: Rowena, el personaje principal, se ve obligada a matar a un hombre porque se siente sexualmente amenazada. Este

personaje ilustra los efectos devastadores que puede tener el sistema sobre las vidas de las mujeres encontrando en la pornografía un recurso de poder masculino. Las mujeres de la obra sufren abusos psicológicos y físicos por parte de los personajes masculinos pero, finalmente se liberan de este sistema represivo tomando la iniciativa en sus vidas.

Sin embargo, como reflejo de la política sexista de Thatcher, *Masterpieces* también nos plantea el problema del trabajo para la mujer en una sociedad basada en el físico y en los abusos de poder: “Is she attractive? / Yes...yes I suppose so. / That’s the only qualification she needs then” (Daniels 1997, 201). Por medio de los problemas laborales para las mujeres, Daniels imprime a la obra un carácter clasista, más allá del género, que plantea las dificultades económicas como un nuevo hándicap para la mujer. En este sentido, el personaje de Hilary muestra las dificultades que encuentra una madre soltera de clase trabajadora doblemente oprimida por su origen humilde y por su condición sexual hasta el punto de ser objeto de acoso sexual por su jefe. Varty encuentra en este punto conexiones entre la obra de Daniels y *Top Girls* ya que “like *Top Girls*, this play depicts a conflict between middle and working class women, although they are not sisters and they are ultimately united by a shared battle against exploitative behaviour by men” (1994, 81). Este conflicto ideológico enfrenta a la mujer de clase media (Marlene en *Top Girls* y Rowena en *Masterpieces*) con la de clase trabajadora (Joyce en *Top Girls* y Hilary en *Masterpieces*) enfocando ambas obras en aspectos sociales más que de género.

Masterpieces presenta a todos los hombres como violentos y misóginos mientras que las mujeres aparecen como las víctimas de este ataque. Sin embargo, aunque atisbamos un inicio de cambio en un picnic idílico entre los personajes femeninos, nunca llega a hacerse realidad ya que la obra concluye con el encarcelamiento de Rowena por su crimen. Wandor (2001, 217) entiende así un final ambiguo para la obra colocando a la mujer en una posición comprometida en la que el feminismo parece llegar a justificar el asesinato arbitrario de posibles amenazas masculinas.

Estos presupuestos que plantea la obra fueron evidentemente atacados en su momento por críticos masculinos quienes consideraron exageradas las conexiones propuestas por Daniels. Por otro lado, Daniels parece legitimar la necesidad femenina de defenderse de la violencia hasta sus últimas consecuencias: “Somehow harassing women is seen as rational behaviour. Being angry, or worse, fighting back, is seen as irrational behaviour” (Daniels, 1997: xi) Aunque no existe justificación para la violencia, tanto masculina como femenina, actualmente en el siglo XXI y con nuestra lacra de violencia de género, podemos decir que Daniels en cierto modo anticipó las consecuencias del nacimiento de una incipiente violencia contra las mujeres ya en los años 80.

Nuestro recorrido por las figuras femeninas bajo la influencia de Thatcher finaliza con *Pravda* (1985), fruto de la colaboración entre Howard Brenton y David Hare, con el tema central de la relación corrupta entre política y prensa dentro de los años del thatcherismo. En un escenario de poder e incipiente capitalismo en el que el dinero gobierna el país, *Pravda* se muestra cómo un ejemplo de la destrucción de un joven periodista idealista por un corrupto empresario sudafricano ávido de poder. A pesar de tratar un asunto eminentemente serio, Brenton y Hare la subtítulan como una comedia: “A Fleet Street Comedy” y de hecho, la sátira y el humor embargan la atmósfera de la obra. En el mundo corrupto que plantea, sólo el personaje de Rebecca parece oponerse tímidamente al gigante Le Roux, representando así de nuevo una voz femenina la única posibilidad de resistencia frente a la barbarie monetarista. A pesar de que su oposición pueda considerarse tímida, la mujer del idealista Andrew ciertamente mantiene sus principios durante toda la obra y no cede a los intentos de corrupción a los que su marido finalmente accede. Rebecca lucha contra las ideas de la derecha desde una postura de izquierdas y advierte a su marido de su peligrosa

ambición: “I hate him too. But if you spend your whole life fighting him, the sad thing is you become just like him” (Brenton & Hare 1993, 99). Según Berney & Templeton, a pesar de que Rebecca carece de poder y decisión para cambiar las cosas, “it is she, significantly the play’s only prominent female character, who carries all the weight of possibilities for positive change in the future” (1994, 803). Sin embargo, la acción femenina se reduce a ideas que no llegan a convertirse en acciones del mismo modo que las propuestas de los autores no implican nuevas alternativas a la situación de Inglaterra. Homden (1995, 94) entiende que Rebecca encarna los ideales de Brenton y Hare, oponiéndose a la nueva derecha propuesta por Le Roux (Thatcher) pero sin ser capaz de salir del “establishment” de la vieja Inglaterra. *Pravda* explora las mentiras y la manipulación que la política ejerce sobre los ciudadanos a través de la prensa pero, la tímida Rebecca no parece corresponder a un oponente adecuado para la todopoderosa Thatcher.

Como conclusión de este estudio por las nuevas voces femeninas teatrales bajo el thatcherismo, podemos destacar la influencia fundamental del feminismo mientras que los estereotipos sentimentales y maternales prácticamente desaparecen, como observamos en Churchill y Daniels. Los dramaturgos masculinos (Edgar, Hare) convierten a la mujer en portavoz de las conciencias políticas y sociales de un modo simbólico aunque carecen de un poder ejecutor relevante. La tendencia monetarista en el teatro impulsada por el régimen thatcherista propició la unión de dramaturgos de diferentes tendencias por una causa común: la denuncia de una ideología ultraconservadora que anulaba las libertades de los ciudadanos a favor del mercantilismo en la creación. En este sentido, la nueva figura femenina se convirtió en el mejor exponente de resistencia para la escena teatral inglesa planteando la necesidad imperante de un cambio global en la sociedad que debía despertar de la opresión thatcherista.

BIBLIOGRAFIA

Berney, K. A. & N. G. Templeton. eds. 1994. *Contemporary British Dramatists*. London: St. James Press.

Brenton, Howard & David Hare. 1993 (1985). *Pravda. A Fleet Street Comedy*. London: Methuen.

Cornish, Roger & Violet Ketels. eds. 1986. *Landmarks of Modern British Drama. The Plays of the Seventies*. London: Methuen.

Daniels, Sarah. 1997 (1991). *Plays: 1. Ripen Our Darkness. The Devil’s Gateway. Masterpieces. Neptide. Byrthrite*. London: Methuen.

Doan, Laura L. 1990. ““Sexy Greedy Is the Late Eighties”: Power Systems in Amis’s *Money* and Churchill’s *Serious Money*”. *The Minnesota Review: A Journal of Committed Writing* 34-35: 69-80.

Edgar, David. 1997 (1991). *Plays: 3. Our Own People. Teendreams. Maydays. That Summer*. London: Methuen.

Fitzsimmons, Linda. 1987. “I won’t turn back for you or anyone’: Caryl Churchill’s Socialist-Feminist Theatre”. *Essays in Theatre* 1, 6: 19-29.

Homden, Carol. 1995. *The plays of David Hare*. Cambridge: CUP.

Marohl, Joseph. 1987. "De-realised Women: Performance and Identity in Top Girls". *Modern Drama* 3, 30: 376-388.

Monforte, Enric. 2001. *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*. Barcelona: PPU.

Peacock, Keith D. 1999. *Thatcher's Theatre. British Theatre and Drama in the Eighties*. London: Greenwood Press.

Varty, Anne. 1994. "From Queens to Convicts: Status, Sex and Language in Contemporary British Women's Drama". *Essays and Studies* 47: 65-89.

Wandor, Michelene. 2001. *Post-War British Drama. Looking Back in Gender*. London and New York: Routledge.

Zozaya, Pilar. 1989. *Contemporary British Drama (1980-1986)*. Barcelona: PPU.

© Susana Nicolás Román 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/thatcher.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo