

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

44

2022

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTOR (en funciones)
José M. Oliver Frade (ULL)

SECRETARIA (en funciones)
Juana L. Herrera Santana (ULL)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Alburquerque García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Ignacio Álvarez-Ossorio (Universidad Complutense de Madrid), José Juan Batista Rodríguez (ULL),

Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), Carlos Brito Díaz (ULL), Ana Bundgård (Universidad de Aarhus), Francisco M. Carriscondo Esquivel (Universidad de Málaga), Gerda Hassler (Universität Postdam), Darío Hernández Hernández (Universidad de La Laguna), Maarten Kossmann (Leiden University), Blanca Krauel Heredia (Universidad de Málaga), Laurie-Anne Laget (Sorbonne Université), Dámaso López García (Universidad Complutense), Ricardo Martínez Ortega (ULL), Juan Antonio Moya Corral (Universidad de Granada), Rafael Padrón Fernández (ULL), José Francisco Pérez Berenguel (Universidad de Alicante), Javier Rivero Grandoso (ULL), Milagros Torres Barco (Université de Rouen) y Juan Andrés Villena Ponsoda (Universidad de Málaga).

CONSEJO ASESOR

Carmen Yolanda Arencibia Santana (Academia Canaria de la Lengua), Ignacio Bosque (Universidad Complutense), Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-XIII), Aurora Egido (RAE), Rachid El Hour (Universidad de Salamanca), Juan Armando Epple (University of Oregon), Vita Fortunati (Università di Bologna), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín Garrido (Universidad Complutense), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), José Manuel González Calvo (Universidad de Extremadura), Francisco Lafarga Maduell (Universidad de Barcelona), Humberto López Morales (Asociación de Academias de la Lengua Española), M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Juan Matas Caballero (Universidad de León), Dieter Messner (Universität Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Maurilio Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier (Sorbonne Université), José Nicolás Romera Castillo (UNED), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), Armin Schwegler (University of California, Irvine), Mahmud Sobh (Universidad Complutense), Ramón Trujillo (Academia Canaria de la Lengua), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco), Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2022.44>

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: 2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
44

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2022

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (1981)– . –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981–.

Semestral.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

ACERCA DE LA REVISTA

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* nace en 1981. Es una publicación digital gratuita sujeta a revisión por pares que acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Se publica en dos volúmenes anuales: uno de carácter monográfico, coordinado por un editor responsable, y otro de índole miscelánea, con artículos y reseñas. El plazo de entrega de originales para el volumen monográfico termina el día 30 de junio; y para el otro volumen acaba el día 30 de diciembre. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores externos especialistas en cada materia mediante el sistema de doble anonimato. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de composición, y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones.

Está *indexada*, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: CBUC: Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya. Base de dades de sumarís. CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas. Grupo B-Ciencias Humanas (Granada). COMPLUDOC: Base de Datos de Artículos de Revistas (UCM). DIALNET: Portal de difusión de producción científica especializado en Ciencias Humanas y Ciencias Sociales (Universidad de La Rioja). DICE: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas (CSIC). ESCI: Emerging Sources Citation Index. Journal List (EE. UU.). ERIH PLUS: European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (Norway). FECYT: Sello de Calidad de Revistas Científicas Españolas (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad). GERES: Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité (Francia). GOOGLE SCHOLARS METRICS: Buscador. INSTITUTO DE VERBOLOGÍA HISPÁNICA: Bibliografía de la Base de Datos. ISOC: Bases de datos bibliográficas de Ciencias Sociales y Humanidades. Directorio y Sumarios (CSIC). LATINDEX: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (UNAM). LLBA: Linguistics and Language Behavior Abstracts (ProQuest, EE. UU.). MIAR: Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes (Universitat de Barcelona). MLA: Modern Language Association. Directory of Periodicals; MLA International Bibliography (USA). REDIB: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (CSIC). RESH: Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC). SCOPUS: Elsevier B.V. (NL). ULRICH'S: Ulrich's International Periodical Directory (ProQuest, EE. UU.). ZDB: Zeitschriftendatenbank (Deutschland).

Número DOI. A cada artículo publicado en *Revista de Filología* se le asigna un número DOI. El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2022.44>.

ISSN (en línea) 2530-8548; (impresa) 0212-4130.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Filología* defiende, demanda y garantiza el comportamiento ético en todas las etapas por las que pasa la elaboración de cada número hasta la publicación final, por lo que cualquier acción no ética está estrictamente prohibida, manteniéndose especialmente vigilante para que no se produzca la práctica del plagio. No se admitirán contenidos manifiestamente racistas o sexistas, o cualquier otro que atente a los derechos fundamentales de las personas.

Nuestro código en este sentido está basado en el *European Code of Conduct for Research Integrity* de la ALLEA, 2017.

AUTORES

Los autores deben asegurarse de que han escrito obras originales. Cuando utilicen materiales que no sean propios, las fuentes deben estar debidamente citadas y es necesario obtener los permisos de reproducción correspondientes.

Los autores deben evitar la práctica de presentar el mismo trabajo o describir básicamente la misma investigación en más de una revista. La presentación del mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento poco ético, a menos que se justifique debidamente.

La *Revista de Filología* da por bueno que el autor que figura expresamente como tal al frente del manuscrito enviado es el responsable intelectual de la contribución y que se compromete a estar disponible para colaborar con el equipo editorial en todo momento en el proceso de evaluación y de publicación. Sucede lo mismo cuando la autoría es múltiple. En este caso, la revista entiende que cada autor ha participado en grado suficiente para asumir la responsabilidad pública del contenido del trabajo y que su contribución ha sido esencial en lo que se refiere a 1) la concepción y el diseño del estudio, o recogida de los datos, o el análisis y la interpretación de los mismos; 2) la redacción del artículo o la revisión crítica de una parte sustancial de su contenido intelectual; y 3) la aprobación final de la versión que será publicada. Estos tres requisitos 1, 2 y 3, se tienen que dar simultáneamente.

El orden en que figuran los autores dependerá de la decisión que de forma conjunta adopten los coautores.

La participación exclusivamente en la obtención de fondos o en la recogida de datos o la supervisión general del grupo de investigación no justifica la autoría. Las personas que contribuyan al trabajo y que no sean los autores deben citarse en la sección de agradecimientos.

Cuando un autor detecte un error o inexactitud significativa en su propia obra publicada debe notificar oportunamente al editor de la revista o editorial y cooperar con el editor para proceder a corregir el documento.

REVISORES

Los revisores de la *Revista de Filología* ayudan a los editores a tomar la decisión para publicar un manuscrito presentado.

Los revisores están obligados a tratar de manera confidencial el manuscrito recibido para revisarlo y no deberán utilizar la información obtenida a través de la revisión por pares como una ventaja personal.

Los revisores no deben evaluar los manuscritos en los que tengan conflicto de intereses con alguno de los autores, empresas o instituciones relacionados con el documento.

Las revisiones deben llevarse a cabo con objetividad. Son inapropiadas las críticas personales al autor o autores. Deben expresar sus puntos de vista con claridad, con argumentos de apoyo, así como llamar la atención sobre cualquier trabajo publicado relevante en el tema que no haya sido citado por el autor.

Cualquier revisor o lector puede y debe notificar al editor sobre cualquier similitud sustancial o superposición entre el manuscrito en cuestión y cualquier otro documento publicado de los que tenga conocimiento.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de la *Revista de Filología* son los responsables de decidir cuáles de los artículos enviados a la revista son aceptados y finalmente publicados.

La directora puede consultar con otros editores o revisores en la toma de esta decisión. Los manuscritos se deben evaluar siempre por su contenido intelectual sin distinción de raza, género, orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, nacionalidad o la filosofía política de los autores.

La directora y todo el personal editorial no deben revelar información sobre un manuscrito enviado a cualquier persona que no sea el autor correspondiente, revisores, revisores potenciales, otros asesores editoriales y el editor de sección, en su caso.

Cuando se detecte un intento de plagio, se procederá a retirar el manuscrito presentado.

Los materiales no publicados que figuran en un manuscrito enviado no deben ser utilizados por ningún miembro del equipo editorial para su propia investigación sin el consentimiento expreso y por escrito del autor.

La dirección y el equipo editorial velarán para que todos los trabajos presentados (excepto las reseñas, que son evaluadas por el equipo editorial) estén sujetos a un proceso de revisión por al menos dos evaluadores externos, nacionales o internacionales, expertos en el área de la contribución.

En la revisión se tendrá en cuenta si se trata de una contribución de interés y su metodología es adecuada, si está bien estructurada, con referencias bibliográficas pertinentes, así como el manejo del lenguaje y cualquier comentario de interés para mejorar el trabajo.

Los resultados de la evaluación serán los siguientes: publicable, publicable con modificaciones y no publicable.

Los artículos rechazados no serán objeto de nueva evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

Presentación / Presentation <i>José M. Oliver Frade</i>	9
Introducción / Introduction <i>Carlos Brito Díaz y Alejandro Coello Hernández</i>	13
ARTÍCULOS / ARTICLES	
María José Ragué Arias, pionera en el estudio del teatro contemporáneo hispanico y catalán con perspectiva de género / María José Ragué Arias, a pioneer in the study of Spanish and Catalan contemporary theatre with a gender perspective <i>Adriana Nicolau Jiménez</i>	29
Notas sobre la autoficción en la obra de María Velasco / Notes about auto-fiction in the plays by María Velasco <i>Felipe Santiago Pérez Cabrera</i>	51
Cartografías del cuerpo femenino en el teatro de títeres de Winged Cranes / Cartographies of the female body in the puppet theatre of Winged Cranes <i>Alejandra Prieto García</i>	69
Metamorfosis y evolución de los personajes en tres obras dramáticas de Itziar Pascual: <i>La vida de los salmones, Mascando ortigas y Père Lachaise</i> / Characters' metamorphosis and evolution in three dramatic works by Itziar Pascual: <i>La vida de los salmones, Mascando ortigas and Père Lachaise</i> <i>Nazaret Negrín Carro</i>	85
«Sendero Fortún»: María Folguera y el teatro como investigación / “Sendero Fortún”: María Folguera and theater as research <i>Mónica Monmeneu González</i>	97
<i>Firmado Lejárraga</i> , de Vanessa Montfort: la «autorización» de una escritora fantasma / <i>Firmado Lejárraga</i> , by Vanessa Montfort: restoring the authority of a ghost writer <i>Alejandra Acosta Mota e Isabel Castells Molina</i>	111
«Siempre has escrito cosas honestas»: el teatro de Lucía Carballal (2006-2020) / “You have always written honest things”: Lucía Carballal's plays (2006-2020) <i>Pablo Sánchez Hernández</i>	131



«Soy un museo de máscaras infinitas»: autoficción e identidad en <i>Lacura</i> (2016) y <i>Pogüerful</i> (2019), de Bibiana Monje / “I’m a museum of infinite masks”: autofiction and identity in <i>Lacura</i> (2016) and <i>Pogüerful</i> (2019), by Bibiana Monje <i>Carlos Alayón Galindo</i>	147
«Para agarrarse a la tierra»: memoria e identidad en <i>Nome: Bonita</i> (2014), de Vanesa Sotelo / “To hold on to the ground”: memory and identity in <i>Nome: Bonita</i> (2014), by Vanesa Sotelo <i>Joel Hernández Martín</i>	163
«Performance, horror y cuento»: la dramaturgia de Angélica Liddell y María Folguera / “Performance, horror and tale”: the dramaturgy of Angélica Liddell and María Folguera <i>Laura Fernández Suárez</i>	177
La dimensión trágica y simbólica en la obra dramática de Paloma Pedrero / The tragic and symbolic dimension in the dramatic work of Paloma Pedrero <i>María José Bas Albertos</i>	193
Identidades transicionales: pasado y presente en <i>Éramos tan jóvenes</i> (Antonia Bueno Mingallón) / Transitional identities: past and present in <i>Éramos tan jóvenes</i> (Antonia Bueno Mingallón) <i>Santiago Sevilla-Vallejo y Jesús Guzmán Mora</i>	211



PRESENTACIÓN

A MODO DE BALANCE DE UN CICLO (2002-2021)

Con esta cuadragésima cuarta entrega de la *Revista de Filología* (o *RFULL*, como también se la conoce) se cierra una época más de esta publicación cuya andadura se remonta nada menos que a 1981, lo que la convierte en una de las más consolidadas de su especialidad. El ciclo que ahora concluye se inició en el año 2002 con la preparación y presentación del número 20 bajo la dirección de Carmen Nieves Díaz Alayón y de su equipo: Juana Luisa Herrera Santana como secretaria y Francisco Javier Castillo Martín y yo mismo como subdirectores.

La reciente jubilación de los profesores Díaz Alayón y Castillo Martín ha puesto fin a veinte años de gestión de la *RFULL*, periodo durante el cual la revista ha conocido importantes transformaciones y ha alcanzado notables logros.

Así, una de las primeras acciones que se emprendieron cuando este equipo se hizo cargo de la revista consistió en crear una página web –que todavía hoy pervive en la red– en la que por primera vez se recogía digitalmente toda una variada información que andaba dispersa y semioculta entre sus ediciones impresas o en las actas de la Junta de Facultad. Al mismo tiempo, se empezaron a implantar nuevos procedimientos de gestión y funcionamiento, velando siempre por la transparencia, la calidad y el rigor científico. De este modo, en 2010 se procedió a renovar el consejo de redacción con la incorporación de colegas de otras universidades españolas, así como a ampliar su consejo asesor, en el que se fueron integrando progresivamente reconocidos especialistas de las distintas disciplinas filológicas adscritos a centros de investigación nacionales y extranjeros.

También en 2010 se acordó crear una sección monográfica dentro de cada volumen, que inauguró Francisco Javier Castillo reuniendo nueve trabajos sobre Edgar Allan Poe que vieron la luz en el número 28. Esta práctica prosiguió con la aparición bienal de interesantes monografías: sobre *Sociolingüística* en el número 30 (a cargo de Manuel Almeida Suárez, 2012), sobre *(Des)cortesía, imagen y medios de comunicación* en el número 32 (a cargo de Javier Medina López, 2014) o sobre *Ramón Gómez de la Serna* en el número 34 (a cargo de Nilo Palenzuela Borges, 2016). Atendiendo al constante y creciente aumento de propuestas que llegaban a la redacción y a las exigencias de las agencias y sistemas de evaluación de la investigación y de las publicaciones científicas, se decidió dar un paso adelante y hacer los esfuerzos necesarios para que la revista apareciera dos veces al año, de modo que el primero de los volúmenes anuales contuviera solo una monografía, mientras que el correspondiente al segundo semestre incluyera una serie de trabajos de carácter misceláneo y de reseñas. Y así, en 2018, se dio a conocer el primer volumen independiente de la serie Monografías, número 36 de la serie general, coordinado por Humberto Hernández Hernández y con el título de *Pasado, presente y futuro de la Lexicografía*. A esta le seguirían los dossieres *American Travel Writing on Spain* (a



cargo de Pere Gifra-Adroher, 2019), *Morfología y Semántica* (a cargo de Dolores García Padrón y Marcial Morera, 2020) y *Bajo el signo de Espinosa* (a cargo de Isabel Castells Molina, 2021).

En este apresurado recorrido por las últimas dos décadas de la historia de la *RFULL*, no se puede dejar de señalar que en el año 2013 aparecería el que sería el último volumen impreso de la revista. A partir del número 32 ya solo se conocería la edición digital, habilitándose para ello un espacio en el sitio web del Servicio de Publicaciones desde el que se enlazaban los archivos de los artículos y reseñas alojados en el Repositorio Institucional de la Universidad de La Laguna. Unos pocos años después, con ocasión de la aparición del número 36, se produjo otro hito en el devenir de *RFULL*: el paso a la plataforma digital Open Journal Systems, con la que no solo se ha propiciado la publicación de la revista en un entorno más atractivo y reconocido por la comunidad científica internacional, sino que también se ha facilitado notablemente su gestión editorial, fortaleciendo la comunicación con autores y evaluadores.

Sin duda alguna, uno de los éxitos más relevantes logrados en estos últimos veinte años es el reconocimiento que ha alcanzado *RFULL* entre los investigadores de las distintas ramas de la Filología, así como por parte de los sistemas de evaluación y clasificación de las publicaciones periódicas. Ello ha hecho que, hoy en día, nuestra *Revista de Filología* figure en los más prestigiosos índices, ránquines y bases de datos nacionales e internacionales, tales como Clasificación integrada de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas, Dialnet Métricas, Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (sello de calidad), Matriz de Información para el Análisis de Revistas, European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Linguistics and Language Behavior Abstracts, Modern Language Association, Scimago Journals Rank, Scopus, Ulrich's International Periodical Directory o Web of Science (Emerging Sources Citation Index y Journal Citation Report), entre otras.

Con la reciente aprobación de su propio reglamento por acuerdo unánime de la Junta de Sección de Filología de la Facultad de Humanidades, se abre ahora una nueva etapa para la *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna, que se iniciará, casi al mismo tiempo que este volumen vea la luz, con la elección de un nuevo equipo directivo y la renovación del consejo de redacción y del comité científico asesor.

Sin duda, el ejemplo de Carmen Díaz Alayón servirá para que quienes estén dispuestos a tomar las riendas de *RFULL* se tracen otras metas y obtengan nuevos éxitos. Quienes la acompañamos en estos últimos veinte años dejamos aquí constancia de su personal entrega, así como de su riguroso trabajo.

José M. OLIVER FRADE
Director en funciones



MONOGRÁFICO

LA CREACIÓN TEATRAL FEMENINA DEL SIGLO XXI.
HOMENAJE A MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION

LA CREACIÓN TEATRAL FEMENINA DEL SIGLO XXI. HOMENAJE A MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS

Desvela tú si seguimos siendo varonas de antaño o resulta que siempre hemos sido hembras. Aunque en mi caso, y como Dostoievski, tengo que decir que «tan solo el demonio sabe lo que es la mujer».

Charo Solanas, prólogo a la antología *Esencia de mujer. Ocho monólogos de mujeres para mujeres* (1995).

En 1987 se celebró un coloquio moderado por Lourdes Ortiz que reunía a varias dramaturgas con el fin de reflexionar sobre la escritura teatral y las hercúleas dificultades de las mujeres para encontrar un pequeño rincón en la escena española, un espacio negado que se reflejó también en el difícil acceso a la publicación¹. Aquel coloquio, que quedó recogido en el número 220 de *Primer Acto*, concluía con una pregunta lanzada por Maribel Lázaro: «¿os habéis fijado en que a la hora de hablar de qué autoras nos gustaban más, no ha salido ningún nombre de mujer?». Todas rieron y sentenciaron: «es que no hay». Sin duda, esa risa subversiva y distanciadora nos sigue brotando a pesar de los esfuerzos institucionales y académicos. Ya nadie puede dudar de la trascendencia de las mujeres en la escena en todas las disciplinas escénicas y, sin embargo, las estadísticas siguen resultando demoledoras para con la creación femenina². Aun así, contamos ya con un número considerable de artículos científicos, monografías o números monográficos publicados en revista que se

¹ No es de extrañar que estas dramaturgas, actrices y directoras de escena se reunieran al calor de la librería madrileña La Avispa, que, abierta desde 1979, comenzó a ofrecer un espacio seguro también en la publicación con el inicio de La Avispa Editorial en 1982. Sin duda, la presencia de Julia García Verdugo al frente del local y la colección editorial, junto a su marido Joaquín Solanas, jugó un papel fundamental.

² En la 2.ª edición del folleto «¿Dónde están las mujeres en las artes escénicas?» para la temporada 2018-19 realizado por la Asociación Clásicas y Modernas y la Fundación SGAE en los teatros estatales y autonómicos, las cifras se resumían en: «El 22% [de los espectáculos] son escritos por mujeres; el 25% son dirigidos por mujeres; el 53% son coreografiados por mujeres; el 28% son versionados, adaptados o con dramaturgia realizada por mujeres; el 9% son compuestos por mujeres; el 4% son dirigidos musicalmente por mujeres; el 31% de las personas que dirigen y/o gestionan dichos recintos escénicos son mujeres» (p. 35). Consúltese en <https://fundacion-sgae.s3.amazonaws.com/2020/Publicaciones/2%C2%AA+EDICION+DONDE+ESTAN+LAS+MUJERES+%28DIGITAL%29.pdf>.



han dedicado al estudio puntual de estas cuestiones, entre las que sobresale, por su visión panorámica, el diccionario de *Autoras en la historia del teatro español* publicado por la Asociación de Directores de España y dirigido por Juan Antonio Hormigón. No obstante, por lo general, la mirada se centra en la escritura teatral, en el análisis de algunos aspectos escénicos o los estudios de *performance*, sin prestar una mayor atención a otras disciplinas escénicas (como la dirección escénica, la danza, el circo, el mimo, el teatro de títeres o la música escénica) o cuestiones de índole técnica y empresarial (como la iluminación, la escenografía, el figurinismo, la peluquería, la regiduría, la producción o la figura de la mujer empresaria). Tampoco existe una apertura hacia el estudio de la multidisciplinariedad y el desempeño polifacético de dramaturgas y autoras, de mujeres inquietas que dirigen, actúan, componen, coreografían, iluminan, cosen y pintan. Los estudios escénicos se resisten aún en España a una metodología *ad hoc*, igual que se ha seguido resistiendo a una perspectiva de género. Aun así, permean nuevas iniciativas, nuevos espacios y nuevas posiciones críticas; aunque nos sigamos riendo porque «es que no hay». Este monográfico, en parte y de manera aún sesgada, viene a ofrecer esas inquietudes con aportaciones que proponen revisiones teóricas desde las escrituras del Yo, la autoficción, la recuperación escénico-documental de autoras o las teorías de la memoria.

En este proceso de ampliar los campos de estudio y de preocuparse por integrar una perspectiva escénica *sensu stricto*, la inclusión de la perspectiva de género y de la creación de mujeres no se ha de perder de vista. Por ello, quizá sería necesaria una revisión de nuestro propio canon dramático, no solo para integrar a las mujeres, sino para repensar los discursos de manera intergeneracional. Las aportaciones pioneras de Patricia W. O'Connor, Virtudes Serrano o María José Ragué Arias pusieron los pilares para continuar una senda cada vez más transitada. Sin embargo, se han reproducido de manera sistemática algunas categorías problemáticas que seguimos utilizando. De manera continuada, investigadoras, artistas y críticas señalamos el descubrimiento, el *boom*, el resurgimiento, el renacimiento o el estallido de las mujeres, un reencontrar lo encontrado y reubicar lo ignorado. El uso indiscriminado de estas categorías para señalar el momento inédito que viven las mujeres dedicadas a la escena, sin embargo, se contrapone a los porcentajes de su presencia, a la verdadera asunción de sus aportaciones y a la fehaciente deconstrucción del canon. Las dramaturgas, se suele plantear, resurgieron a partir de 1975 como si el Estado español hubiese sido hasta entonces un gran páramo. La fecha de 1975 se erige en un momento de inflexión sin valorarse que la llegada de la democracia en poco cambió la situación discriminatoria de la mujer en la escena o sin tenerse en cuenta que esta afirmación categórica borra la dilatada, pertinente y fundamental creación escénica desde la Edad de Plata.

Por eso, en 1987 se reían nuestras dramaturgas porque su «es que no hay» no viene más que a certificar que necesitamos construir, repensar y reclamar una genealogía feminista que, en buena parte, debe fraguarse en la investigación, en la recuperación documental y en la resituación contextual de todos aquellos nombres de mujeres que han quedado en el olvido, que han quedado borrados o ignorados en la escena. Precisamente, este monográfico viene a sumarse a esa necesidad imperiosa con las consiguientes dificultades para poder responder o esbozar nuevos caminos,



pero con la clara convicción de que hemos de continuar trabajando de manera colectiva en el reclamo de un espacio de reflexión y estudio feminista dedicado exclusivamente a lo escénico. Revertir «lo que hay» en la escena supone invertir las fuerzas de los estudios teatrales en fraguar encuentros propios y autosuficientes, independientes y con regularidad, con el fin de poder asentar (aún más) la perspectiva de género, compartir los resultados que se van obteniendo y generar sinergias entre los diversos grupos de investigación.

Este camino, a nuestro parecer, responde a una necesidad actual que, en buena medida, debemos sumar a los intentos de las mujeres por reclamar un espacio propio en la escena. Así pues, un asociacionismo de corte académico supondría la culminación de un proyecto definido por la sororidad y la organización de la reivindicación feminista en la escena durante, al menos, el último siglo en España. Ya durante la Edad de Plata se observa cómo las asociaciones feministas dedican parte de su trabajo a la creación de plataformas que permitan a las mujeres acceder a la escena, aunque apenas llegarían a materializarse en proyectos colectivos, a excepción de la antología *Teatro de mujeres* (1934) con textos de Pilar de Valderrama, Halma Angélico y Matilde Ras. Un ejemplo paradigmático se refleja en las intenciones de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas para con el teatro, pues, en 1935, «en su verdadero espíritu feminista para facilitar las posibilidades femeninas está gestionando el modo de formar [...] una empresa que realice la magnífica idea de representar obras de autoras femeninas»³. O los intentos de una dramaturgia de mujeres representada en el seno del Lyceum Club Femenino. Algunos años después, en 1955, aún en un movimiento tímido y sin una gran articulación, se convocó la I Exposición de la Asociación de Escritoras Españolas, que, a pesar de encontrarse bajo las constricciones del franquismo, da buena cuenta de la voluntad de las creadoras por generar espacios seguros y de diálogo. Precisamente la clausura de la exposición contó con tres conferencias bajo el lema de «El teatro y la mujer». Julia Maura, Dora Sedano y María Isabel Suárez de Deza ofrecieron sus reflexiones sobre la crisis teatral, el papel de la mujer en el teatro radiofónico y la trascendencia del teatro de cámara; mientras que la actriz Josefina de la Torre leyó un fragmento de una obra de Suárez de Deza.

A pesar de que aún resulta escurridiza una historia del movimiento asociacionista feminista en la escena, no cabe duda de que revisar estos antecedentes confirman los vacíos históricos y documentales que siguen existiendo, así como el imperativo de repensar y trabajar en red para continuar reconstruyendo procesos feministas aparentemente desactivados en las artes escénicas. Por ello, con cierta lógica, se ha asumido el inicio de la democracia como ese *boom*, anteriormente comentado, que no viene a ser más que una progresiva conquista de espacios sistemáticamente negados a las mujeres. *Dones i Catalunya* se constituye, así, en uno de los proyectos paradigmáticos de nuestra historia escénica. Bajo la dirección de Ricard Salvat, la compañía Adrià Gual estrena en 1982 en el Festival de Teatro de

³ J.P. (1935): «Una empresa», *Mundo femenino*, n.º 102, enero, p. 8.





Olite (Navarra) este espectáculo que contó con cinco piezas breves de Lidia Falcón, Marisa Híjar, Marta Pessarrodona, María José Ragué Arias, Carme Riera e Isabel Clara Simó. Se repuso, luego, en el II Festival Internacional de Teatro de Atenas; en 1983, en el teatro del Institut Français de Barcelona; o en 1987, en la I Muestra Internacional de Teatro Feminista de Madrid. Este recorrido de la pieza y su éxito venían a poner un poco de justicia a los esfuerzos de creadoras escénicas de décadas anteriores que vieron, a pesar de los esfuerzos, cómo se les obstaculizaba de manera reiterada su acceso a los escenarios.

De igual trascendencia fue la aparición de asociaciones feministas de carácter exclusivamente escénico. Entre 1980 y 1983, por ejemplo, María José Ragué Arias, Araceli Brunch y María Lluïsa Oliveda crearon la Asociación Teatre+Dona con el explícito fin de «donar visibilitat a la creativitat de les dones en tot el ventall de possibilitats: actuació, dramaturgia, direcció, empresa, etc.»⁴. Esta breve declaración de intenciones, que afectaba a la profesionalización de las creadoras escénicas, resume los objetivos de todos los estudios académicos últimos con los que queremos reclamar encuentros y publicaciones dedicados íntegramente a las artes escénicas con perspectiva de género con el fin de cumplir una visibilización y una articulación de un discurso histórico-crítico en torno a la participación, creación y protagonismo de las mujeres en la escena.

En 1986 se comienza a fraguar, con el aliento de Patricia W. O'Connor, la Asociación de Dramaturgas, que contaría con quince miembros, con Carmen Resino a la cabeza. No obstante, se presentaría públicamente, tras su legalización, el 12 de marzo de 1987. Muchas de ellas fueron las que participaron en el coloquio que abre esta introducción, aquellas que reían por no encontrar una genealogía, y precisamente por ello fraguaron un breve proyecto que las mantuviera «unidas por el afán de ser escuchadas»⁵. El 21 de abril de 2001 se fundaría la Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de España en Madrid Marías Guerreras⁶, que constituye, hasta hoy, un ejemplo de reivindicación y visibilización feminista.

Como se puede intuir, los ecos de articulación de una mirada con perspectiva de género apenas tienen su correlación en el ámbito académico en el siglo xx. A partir de *Dramaturgas de hoy. Una introducción* (1988), de Patricia W. O'Connor, comienza a asentarse, de manera intermitente, esta perspectiva de análisis en los estudios teatrales en España en la última década del siglo pasado, que se continuará a comienzos del actual, con aportaciones indiscutibles como las de Virtudes Serrano, Pilar Nieva de la Paz, Francisca Vilches de Frutos, María del Pilar Espín Templado, Raquel García Pascual o Wendy-Llyn Zaza, entre muchas otras investigadoras. También se han de valorar las últimas aportaciones, sobre todo en la defensa de

⁴ «El teatre i jo», de Maria Lluïsa Oliveda Puig, p. 121, dentro del artículo «A propòsit de Maria Lluïsa Oliveda», *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2007, n.º 59 (117-122) <https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146302>.

⁵ Asociación de Dramaturgas Españolas (1987): «Las dramaturgas y los matices de la soledad», *El Público*, n.º 45, p. 18.

⁶ Consúltense su web en <http://www.mariasguerreras.es/>.

tesis doctorales, que favorecen el debate intergeneracional, con nombres como el de Sonia María Piñeiro Barderas, Adriana Nicolau Jiménez, María Consuelo Barrera Jofré o Sara Boo Tomás, entre otras muchas estudiosas que omitimos, pero que se han centrado en el estudio de la trayectoria individual de las creadoras escénicas.

En este sentido, resulta insoslayable la aportación de María José Ragué Arias (1941-2019), incansable pensadora de nuestra escena española última y dramaturga con una dilatada trayectoria en la aplicación de las teorías feministas a la praxis y teoría teatrales. Reconocer su labor formaría parte de esta urgente necesidad de agenciarnos una genealogía feminista y, por consiguiente, de reclamar espacios académicos creados ex profeso para esta cuestión. En este monográfico, Adriana Nicolau Jiménez realiza una exhaustiva interpretación sobre las aportaciones metodológicas y teóricas de Ragué Arias y acompaña su trabajo de una relación bibliográfica que demuestra los antecedentes de toda la crítica que se está generando actualmente y que, sin embargo, continúa dispersa y sin suficiente atención. Destacamos artículos como «Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat» (1982), publicado en *Papers*, «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista» (1984) o «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo» (1993), ambos publicados en *Estreno*. También sobresale la coordinación de la monografía *Dona i teatre: ara i aquí* (1994), que viene a sumarse a una vasta escritura ensayística con enfoque de género repleta de reflexiones sobre los personajes femeninos de la tragedia clásica o de aspectos dramaturgicos en general, patente en libros como *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)* (1996) o *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)* (2000). El aún reciente fallecimiento de María José Ragué Arias bien se merecería este homenaje, y muchos más.

A pesar de esta infatigable labor crítica, estas publicaciones y estudios no han favorecido y provocado la constitución de encuentros científicos convocados de manera regular que estén consagrados al análisis de la creación escénica de mujeres en España y suelen integrarse (sin el demérito de su interés multidisciplinar) en congresos, seminarios y jornadas dedicados al estudio genérico del arte escrito o realizado por mujeres. Existe, por tanto, cierta resistencia a la formulación y consolidación de citas donde abordar estos temas desde esa mirada integradora y escénica, con la consiguiente dependencia de las artes escénicas de otras disciplinas del saber.

Aun así, no todo resulta omisiones y silencios, sino que existe un gran esfuerzo que, en pocos casos, se ha mantenido en el tiempo. De hecho, hay una buena cantidad de encuentros que ofrecen estos espacios para congregar a estudios, creadoras e investigadoras con el objetivo de deconstruir, reconstruir y repensar el canon desde una perspectiva de género. En este sentido, el curso «La dona com autora i directora en el teatre del segle xx a l'Estat espanyol» se convierte en un antecedente crucial, ya que sitúa en la Universitat de Barcelona en el curso 1990-1991 el inicio de esta tendencia académica que se ha ido, de manera paulatina, asentando en los estudios teatrales españoles. Entre el 18 y el 30 de junio de 2004 se celebró en Madrid el XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por José Romera Castillo, que se centró en las dramaturgias femeninas de la segunda mitad del siglo xx. Las IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català del 9 de noviembre de 2012 se guiaron por



el lema «Dona i teatre al segle XXI». Un hito consolidado e insoslayable lo constituyen las Jornadas de Teatro y Feminismos que, desde 2014, organiza el Grupo de Investigación de Feminismos y Estudios de Género de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, que se ha convocado en ocho ediciones. Más recientemente, se celebró entre el 20 y 23 de octubre de 2021 el II Congreso Internacional Las Desconocidas «Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura. Compromiso y reivindicación: la dramaturgia femenina reclama su sitio», que coordinaron Milagro Martín Clavijo, Santiago Sevilla Vallejo, Jesús Guzmán Mora y Ángela Martín Pérez.

Asimismo, a paliar esta ausencia de espacios académicos obedeció la celebración en la Universidad de La Laguna, del 16 al 18 de mayo de 2018, del I Seminario de Investigación Teatral y Muestra Escénica «¡Telón y cuenta nueva! La mujer en la escena española última» o entre el 23 y 25 de septiembre de 2020 el I Congreso de Investigación teatral «La creación femenina en el siglo XXI. Homenaje a María José Ragué Arias», ambos dirigidos por Carlos Brito Díaz. De esta última convocatoria, surgen los trabajos recogidos en este monográfico. Los encuentros fueron auspiciados por el Departamento de Filología Española y su Seminario de Estudios Teatrales, el Vicedecanato de Filología, el Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres de la Universidad de La Laguna y la Escuela de Actores de Canarias y ha establecido un diálogo con otras instituciones a lo largo de estos tres últimos años, como la Escuela de Actores de Canarias, el Excelentísimo Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna o el Programa «Canarias Cultura en Red» de la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. Es más, dentro de esta línea, y con la intención de ampliar el espectro de estudio, atendiendo a los diversos oficios y disciplinas escénicas, se celebró entre el 22 y el 24 de septiembre de 2021 el II Seminario de Investigación Teatral «La mujer creadora en las artes escénicas: la Edad de Plata. Homenaje a Carmen Conde en el xxv aniversario de su fallecimiento» (1996-2021), dirigido por quienes firman esta introducción, con la colaboración del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver del Ayuntamiento de Cartagena y el proyecto de investigación «Tras los pasos de la Sífide: historia de la danza en España, 1836-1936» (PGC2018-093710-AI00) del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Estas convocatorias anuales pretenden ofrecer otro espacio más para el asociacionismo, la reflexión crítica y la reivindicación de unos estudios dedicados a las artes escénicas con perspectiva de género que atraiga, como da cuenta este monográfico, a especialistas tanto de los estudios escénicos como de otras disciplinas con el fin de generar nuevas perspectivas metodológicas y de estudios para la comprensión, visibilización y resituación de las mujeres en los escenarios españoles del último siglo.

Iniciamos el monográfico con un trabajo que recoge la reivindicación de una figura sustancial en la teatrología femenina de nuestra escena desde los años noventa del siglo pasado: María José Ragué Arias (1941-2019), así como una bibliografía extensiva y significativa de su trascendencia. Le corresponde a Adriana Nicolau Jiménez el cometido de interpretar el significado de su labor como investigadora, dramaturga, docente y activista en la ponderación de la autoría femenina como concepto diferencial. Nicolau realiza un recorrido de la trayectoria intelectual de Ragué desde su decisiva estancia californiana hasta sus últimas contribuciones en el



siglo XXI ilustrando su múltiple actividad en la creación, la divulgación y la investigación en el teatro español y catalán, sin descuidar su notable intervención en el asociacionismo femenino. Nicolau también desbroza la revisión contemporánea que la investigadora aplica a los personajes femeninos del universo mítico y que componen un friso notable de sus pesquisas y reinterpretaciones críticas, la recepción de la tradición anglosajona de los estudios feministas acerca de la postulación de la autoría de la mujer y de su presencia en el ámbito dramático y, por supuesto, la perspectiva del ámbito dramático desde los estudios de género. Nicolau desentraña las aportaciones conceptuales de Ragué en su análisis transversal: la conquista del sujeto a partir de la emancipación social de las mujeres y la singularidad de la producción femenina frente a la masculina, si bien ello no obsta para que la producción con voz de mujer solo atienda a la exclusividad del universo que les es propio; antes bien, según Ragué, el teatro de autoría femenina debería instalarse en una posición de idoneidad neutra, al margen de las etiquetas de género que prolongan la estrategia de perspectivas excluyentes. El carácter pionero de muchas consideraciones críticas y creativas de Ragué Arias, pormenorizado por Nicolau Jiménez, la instala en una atalaya de reflexión y de innovación teóricas mientras denuncia ausencias, miopías y desatenciones en el canon del teatro hispánico y catalán.

El artículo de Felipe Pérez Cabrera atiende a la teoría de creciente expansión crítica y creativa de la autoficción en la obra de una de las dramaturgas más audaces y metafictivas de la promoción nacida en los años ochenta del siglo XX: María Velasco. En la trayectoria dramática de esta creadora es reconocible un discurso construido sobre un haz de referencias literarias, culturales, lingüísticas y sociológicas que contribuyen a una credencial plural de intertextos, en gran modo facilitadores de la metaficción, toda vez que en el tránsito hacia la reflexividad se desemboca en la metadramaticidad, una de cuyas variaciones puede ser la autoficción. La crítica aún está en el camino de considerar la identidad verdadera de los lenguajes del Yo en la escena como proceso autónomo y su articulación en el relato escénico da fe en las obras de María Velasco de una estrategia de indagación, no únicamente sobre el demiurgo en la ficción, sino en que, a partir de esa *traslación*, se decante la responsabilidad del espectador en virtud de una catarsis no purificadora sino *fricciónadora*, según el concepto acuñado por la propia autora. Las obras analizadas por Pérez Cabrera revelan la recuperación de la memoria mediante el fragmentarismo y la polisemia con el común denominador de la dramaturgia actual asentada en la disrupción ética y estética de la violencia, una de las constantes temáticas e ideológicas de la escritura con voz de mujer en el siglo XX y que se mantiene asimismo en las primeras décadas del siglo XXI. Estas técnicas están en connivencia con la posdramaticidad apuntada por Lehman, si bien la gestión de lo autobiográfico en Velasco atiende no tanto al componente real y constatable sino a su transformación en una semántica que sea susceptible de generar la citada incomodidad o *fricción* en el espectador implícito, mediante el pacto de entender la frontera que cruza de la ficción a la realidad y viceversa.

El trabajo de Alejandra Prieto García indaga en la evolución del títere japonés como una forma de trasposición evolutiva de la mujer como creadora y criatura merced al género del bunraku oriental, pero aclimatado a la variación del teatro occidental.



La autora del artículo tiene la ventaja de poseer la doble perspectiva de investigadora e intérprete de títere en virtud de una formación realizada entre Nueva York y Londres. La compañía de la que la investigadora forma parte, Winged Cranes, ha desterrado el prejuicio secular sobre el teatro de muñecos articulados en su adscripción a una forma dramática destinada al público infantil a partir de un análisis del cuerpo femenino, desdoblado en títere y manipuladora, que se ha decantado en la variante del otome, variedad que permite la migración de los movimientos de la manipuladora al muñeco, generando una *contigüidad* caracteriológica auxiliada por el apoyo de la danza. El rostro descubierto en el otome bunraku preserva la identidad de la intérprete y recupera la presencia de la mujer creadora, vetada durante siglos en la escena pública. La desviación estilística occidental visibiliza a la manipuladora como personaje integrado en la acción dramática y escinde dialécticamente el juego interpretativo del otome y del actor sin anular la cohesión ontológica. Títere y manipuladora se desempeñan como siameses desarrollando una contigüidad anatómica que, al mismo tiempo, preserva la independencia interpretativa y ficcional. La autora del artículo analiza tres montajes de la compañía con atención preferente a la representación del cuerpo femenino y a la reflexión acerca de la identidad de la mujer en el espacio de la creación y fuera de ella. En la primera pieza, *Don't kiss me, I'm in training* se genera una indagación acerca del principio binario de los sexos en relación con la convención social y moral y con la referencia artística de Claude Cahun y la postulación del género neutro. El espectáculo perseguía la investigación de la construcción de la identidad bajo la estrategia performativa desechando el carácter consustancial e inherente del género en el ser humano, para sostener que su definición se consuma en el rito de la conducta y delatando que la aceptación sociomoral del individuo no puede realizarse a través de la repetida naturalización para encajar en las prerrogativas del género normativo. El bunraku permitía la duplicidad del sujeto «dentro y fuera de campo» y el territorio resbaladizo donde se decantan las transiciones de personalidad. La segunda pieza es continuación de la anterior, *The soldier with no name*, y plantea una prolongación semántica a los objetos y a la memoria visual con la incorporación de videoproyecciones y del manejo de fotografías. La integración de la manipuladora como danzante exenta del títere y, a su vez, gestora de aquel precipitaba en un ser neutro conceptualizado desde su re-presentación. Winged Cranes perseguía la generación de espacios fronterizos (como el empleo del telón) en los que un cuerpo híbrido discute la ortodoxia del género. El tercer montaje, ya con la compañía establecida en España, *Bernarda's backstage*, rentabilizaba la simbología lorquiana entre el principio de autoridad y el principio de autoridad, acuñado críticamente por Ruiz Ramón, y *prolongaba* la acción dramática en las secuencias eludidas en el texto original pero incorporadas por las estrategias de la alusión y de la presentación diferida. El montaje se centraba en la visión de la rebeldía en el personaje de Adela, escindida en el vestido verde del títere y en la mujer de luto de la actriz cuyo encierro se enunciaba en prolepsis. Destaca en este espectáculo la evolución del otome hacia una segregación absoluta de la actriz-bailarina, que cede sus piernas al otome, y el muñeco inanimado, deviniendo en una nueva criatura escénica, de naturaleza mixta en el cruce ontológico entre el hombre y la máquina: el *cyborg*. El trabajo explora con acertada visión externa la progresión creativa de la compañía y el sincretismo de fuentes occi-



dentales en la órbita de las teorías *queer* y feminista de Londres y Nueva York conjugado con la ancestral tradición del títere japonés *ningyō joruri*.

Nazaret Negrín Carro rompe prejuicios en su investigación acerca de las preconcepciones en torno al teatro infantil con el análisis de tres piezas de Itziar Pascual: *La vida de los salmones*, *Mascando ortigas* y *Père Lachaise*. El discurso de un teatro destinado, aparentemente, a niños se cruza con la quiebra de los paradigmas de género y del didactismo reduccionista que condena a este tipo de piezas a la exposición de principios arbitrados por la conveniencia sociomoral. La propia dramaturgia ha teorizado sobre la pertinencia de difuminar los roles de género desde la responsabilidad de la escena. Los dos cimientos de su arte teatral son el principio educativo y el ludismo, si bien en alguna pieza el rescate de la infancia coparticipa de esa tendencia apreciable en la creación teatral femenina de recuperación de la memoria, si bien en el caso de su obra *Pepito (una historia de vida para niños y abuelos)* con flirteos autofictivos. La integración de lenguajes, como es el de la danza, no solo persigue la contaminación multidisciplinar del discurso, sino el ejercicio de la liberación femenina y la gestación de un imaginario con la resurrección de figuras del pasado para cerrar heridas y serenar evocaciones pretéritas con el concurso de remembranzas de la guerra, el dolor y el sufrimiento. El diálogo entre lo que fuimos y somos coadyuva a reconstruir la identidad del Yo mediante un proceso de ahondamiento en los deseos, disputas y congojas. La constante de una coralidad de personajes femeninos en su dramaturgia se diversifica en una rica tipología que discute las etiquetas heteropatriarcales –madre, hija, esposa o amante– merced al contraste devenido entre las perspectivas infantiles y el entorno de la mujer adulta. Según explica la investigadora, Itziar Pascual acierta a descubrir y describir la ósmosis entre el pasado y el presente, entre la memoria y el futuro, entre el Yo que hemos dejado de ser y el nosotros en que nos hemos convertido mediante un teatro infantil pero nada pueril.

La contribución de Mónica Monmeneu González analiza el díptico teatral *Celia en la Revolución* y *Elena Fortún*, obras de Alba Quintas y de María Folguera, respectivamente, inspiradas en la figura de la escritora Elena Fortún, pseudónimo de Encarnación Aragoneses, mujer y creadora en la intersección cultural de un tiempo de vindicación de la autoría y del asociacionismo femeninos vinculados a las actividades del Lyceum Club Femenino Español, acciones que se desarrollaron entre 1926 y 1939. La escritora rescatada para la escena proporcionó, desde la posteridad póstuma, nuevos descubrimientos desde su obra *Oculto Sendero*, donde se abren nuevos acercamientos a la biografía personal y artística de la autora de *Celia*. La dramaturgia de Folguera, que también dirigió la primera de las obras citadas, se instala en la estrategia del teatro como proceso de investigación metaficcional en el que la identidad de la mujer como creadora se gestiona como soporte de la acción dramática. Folguera aplica la dimensión de convivencia del teatro generando nuevos ámbitos del Yo en el itinerario de restitución epistemológica y de indagación intertextual en la postulación de la subjetividad como agente de transferencia de la biografía a la escena: la metamorfosis dramática se hace visible en la vieja operación del teatro en el teatro que hace las veces de arsenal mnemónico y de representación de la ficción vital de la autora. El proceso de reconstrucción de Folguera ilustra la interrelación de



la sexualidad con la conciencia de creadora desde la periferia de la heterodoxia personal en unas coordenadas sociomorales donde la verdadera modernidad se comenzaba a cifrar en el ejercicio de la creación y en la postulación de los discursos de la voz femenina como avales del Yo. Folguera introduce en su dramaturgia no solo al personaje de María Lejárraga, otro ejemplo de inhibición y ostracismo cultural en razón del género, sino a mujeres (Victorina Durán, Matilde Ras) al margen de las convenciones y del heteropatriarcado con la permeabilidad de relaciones sáficas en las coordenadas afectivas de Aragoneses. Sin embargo, la vinculación al Lyceum Club transfiere la conquista del Yo a una estructura de socialización que precipita la narración de un relato escénico articulador de la dimensión colectiva. Memoria, afirmación personal y vida-texto se combinan en una poética teatral para *descubrir* el sujeto moderno mujer como sustancia literaria ajena a la narración impuesta por la hegemonía y para *describir* la validación de su entidad histórica que desde la perspectiva individual restituya la memoria colectiva femenina, reclusa en la periferia o postergada a la inhibición.

El trabajo de Alejandra Acosta Mota y de Isabel Castells Molina aporta una visión intertextual sobre el célebre episodio de invisibilización autorial de María Lejárraga, *inhibida* bajo la marca literaria y teatral de Gregorio Martínez Sierra. A partir de algunas obras (dramáticas y novelísticas) de Vanesa Montfort, las investigadoras realizan la posición, literaria, social y moral de la que se convirtió en *sombra* (in)voluntariamente de su marido. Mediante una propuesta metafictiva la dramaturgia realiza un proceso de recuperación y restitución de la firma femenina en su pieza *Firmado: Lejárraga*, cuyas piruetas intratextuales convergen en la múltiple condición de la mujer como directora, intérprete y autora de una ficción que muestra, bajo el efecto de muñecas rusas, la revelación de un límite que nos conduce al siguiente en la determinación de la responsabilidad autorial última, dentro y fuera de la escena. Resulta paradigmático el caso de María Lejárraga en un instante de fermento cultural en la España adherida al Modernismo, en el que, en el caso tratado, la mujer se escinde entre una aparente pero entendible contradicción: la del activismo público y la de su renuncia privada. Las interpretaciones, recogidas por Acosta y Castells, pueden contribuir a explicar este contrasentido; sin embargo, la limitación intelectual que la sociedad imponía a la mujer y los prejuicios mantenidos en torno a la condición de la *fémmina* intelectual conviven con iniciativas en las que la visibilización femenina va asentándose en el tejido cultural. La circunstancia especial de Lejárraga, por otra parte, se vincula a otras coordenadas de éxito comercial y empresarial que se imponen por encima de la revelación de la posición subjetiva. Las autoras del trabajo, asimismo, prolongan la reflexión en torno a la legitimidad, el fraude mantenido y la sanción de una firma conjunta donde la reconstrucción ficcional exhibe las contradicciones de una voz de admirable solvencia artística, cuyo ejercicio autorial viene definido por la colaboración, en forma de renuncia, que articula un proceso de reflexión crítica en torno al ejercicio profesional de la mujer.

Pablo Sánchez Hernández indaga en el teatro de otra de las dramaturgas que podríamos considerar en la promoción de las nacidas en los años ochenta y que han perfilado el umbral del teatro reciente en las primeras décadas de este siglo: Lucía Carballal. El investigador aborda el análisis de su obra publicada a partir de 2006



desde una triple perspectiva: el ámbito formal y técnico, el sustrato temático y la creación escénica. La aportación de Sánchez Hernández contribuye a generar una visión de conjunto de la que la dramaturga aún carece trazando las coordenadas de un teatro que se desvía de las formulaciones estándares del realismo con la incorporación de un lirismo nostálgico que se proyecta desde el subtexto integrador de personajes y espectadores con la estrategia de lo eludido y no aludido sin escamotear, sin embargo, una estrategia de la sinceridad con la que se arrostran las fragilidades de la identidad propia, de ahí que el eje vertebrador de su universo dramático sea el diálogo, punto de fuga al que convergen su sentido del espectáculo y de la acción dramática. Desde la perspectiva de los temas que le preocupan Carballeda se vincula a un teatro *político* en la concepción aristotélica de definición del ser humano como animal social. Su visión no descarta la exposición de los estragos generados por el neoliberalismo capitalista ni la mirada femenina y feminista con extensiones a las teorías *queer* y a la huida del binarismo genérico, a deconstruir la concepción tradicional de la maternidad como aval sociomoral de la mujer, a denunciar las deformaciones del sistema heterosexual en lo relativo a la violencia subliminal masculina, a abordar la adopción como un generador de conflicto en el seno de la pareja o a la deshumanización de los empleados de una empresa en una de sus piezas más significativas, *Los temporales*. En última instancia, el trabajo explora algunos procedimientos que definen el sentido del texto espectacular: la colectivización del texto teatral como un proceso en *continuum* durante el periodo de montaje y ensayo y su carácter de mutabilidad, el rendimiento escénico de la música para la gestación de un paisaje sonoro de competencias diegéticas sin desdeñar las referencias populares y la selección de personajes en un generoso e inclusivo rango cronológico donde hombres y mujeres cohabitan en paridad numérica, si bien el protagonismo femenino frecuente viene a rubricar la credencial de una autora que nunca se traiciona en su espíritu de reivindicación.

El artículo de Carlos Alayón Galindo converge con el trabajo de Felipe Pérez Cabrera en abordar la categoría crítica de la autoficción aplicada a la dramaturgia de la actriz, dramaturga y productora canaria Bibiana Monje a través del análisis de los montajes *Lacura* y *Pogüerful*. El investigador explora los discursos subjetivos del Yo y la tendencia hacia la catarsis y la implícita metadramaticidad que impone la reflexividad del sujeto que se impone en la ficción. El principio de la imposición del «giro subjetivo» plantea la intromisión de la realidad en el universo dramático y los límites resbaladizos de la autobiografía trasmutada en materia escénica. Como bien explica Alayón, la enunciación del Yo precipita mayoritariamente la conquista de la identidad a través de la estrategia autorreferencial aplicada, en el caso de Bibiana Monje, a la constitución del signo femenino en el contexto moral de la sociedad. La indagación del sujeto que se representa a sí mismo en estas dos producciones de la dramaturga canaria enciende una teatralidad feminista y experimental no exenta de la irreverencia y la deformación irónica de los paradigmas de la sociedad heteropatriarcal. La primera de las propuestas, *Lacura*, se acerca al subgénero del monodrama asentado en la multiplicidad de voces que el Yo dramático enuncia merced a la simbiosis entre autora, intérprete y protagonista: el discurso de los *alter ego* se pone al servicio de la exhibición de la patológica experiencia de vivir en el siglo XXI



y a su proceso de sanación, paronomasia ya advertida desde el título de la pieza. En esta propuesta el Yo escénico expone los hitos de su biografía con el ejercicio descontracturante de la memoria que genera un efecto de escisión nominal propiciado por el principio de ilusión teatral que termina por alejar del dominio de la realidad la conversión de lo vivido en sustancia ficticia. Alayón matiza acertadamente, por otra parte, la deriva *política* del artificio autofictivo, toda vez que la irrupción de la mismidad da voz a los personajes apartados de la historia oficial con el trampantojo de la *sinceridad* en el relato (a la que contribuye la coloración lingüística de la variedad canaria) y aporta una atalaya desde la que se contemplan los seres anónimos de la vida mínima. Monje, además, teatraliza el ritual de la autoficción ante el espectador toda vez que se visualiza la metamorfosis del Yo mismo en el Yo otro, en su duplicidad figurada, en metáfora del equivalente proceso de construcción del individuo por parte de la sociedad, con atención especial y espacial a la conflictiva relación entorno-género y a la imposición a menudo castradora del paradigma familiar. El segundo montaje, *Pogüerful*, puede interpretarse como una suerte de continuidad conceptual del anterior, si bien la autorreflexividad del discurso subjetivo deriva hacia el estatuto de la creadora, del demiurgo, del rito de la construcción o de la ceremonia de la «alquimia teatral», en palabras de la misma autora, y que se escenifica como un parto como principio genésico visibilizado a través de la corporalidad femenina y asumido como gestación inestable de una realidad *liquida* a modo de ensayo o tanteo de la representación misma. La responsable omnisciente del relato escénico da entrada a su otredad, un *alter ego* californiano, de nombre Sheila Monje, que formaliza el proceso de atomización de identidades que irradian de la voz central, pero que se proyecta en el *nosotros* en un proceso de apertura ontológico alejado del ensimismamiento prejuiciado de la autoficción. La autora trasciende los umbrales del giro reflexivo y concéntrico para instalarse en el encuentro con la alteridad.

El trabajo de Joel Hernández Martín establece su punto de partida sobre las consideraciones filosóficas de Bauman y Han acerca de la liquidez y la atomización del mundo actual y de la asunción del tiempo existencial. En este contexto antropológico se viene definiendo una tendencia que *regresa* a la construcción de la identidad mediante la restitución de la memoria colectiva ya apuntada en la escritura femenina del exilio generado por la Guerra Civil (Zambrano, León), manera autorial que retoman las dramaturgas contemporáneas, como Laila Ripoll o Vanesa Sotelo, esta última objeto del análisis del artículo de Hernández Martín. La pieza *Nome: Bonita* expone dos estrategias, al juicio del investigador, en torno a la memoria: la reflexión de la pérdida y de la recomposición del recuerdo, por un lado, y el rescate de figuras olvidadas de la historia de las mujeres, como la de la *cangaceira* Maria Bonita, o las guerrilleras de la resistencia en los bosques gallegos durante la contienda civil. La restitución de la memoria se obra por mediación de la palabra que dice a la mujer con voz de mujer y decanta el proceso de construcción ontológica en el que es significativo el recurso onomasiológico de algunos personajes. Complementa el análisis de la pieza teatral con la indagación en las técnicas de la dramaturgia contemporánea, como el subrayado de la individualidad, la autorreferencialidad, nuevas formas del diálogo, la clausura de procedimientos estructurales convencionales (en Sotelo en disposición de microsecuencias o en presentación



rizomática), la hibridación lingüística y de géneros literarios y la intervención del espectador en corresponsabilidad ética y artística.

Laura Fernández Suárez analiza dos dramaturgas y una pieza de cada una, en trayectoria distanciada pero convergente: Angélica Liddell (*Y como no se pudo...* *Blancanieves*) y María Folguera (*Hilo debajo del agua*), que nos ofrecen dos visiones de la crueldad física, social y moral mediante la articulación de la *performance* y la inserción de elementos narrativos, respectivamente. Se trata de dos exploraciones más allá de la centralidad del texto («textocentrismo») y de la asunción del drama más como una sustancia en continua experimentación que como una forma estable: para la representación del horror Liddell repara en la precocidad de los niños-soldado abocados a la barbarie mientras que Folguera dirige su mirada a las mujeres africanas que padecen de fístula obstétrica y son víctimas del desamparo y la marginación. Mediante la inversión del cuento de los hermanos Grimm, Liddell ejecuta una obra donde la pérdida de la inocencia acaece con el despertar a la infamia del mundo adulto, donde la aniquilación ajena desemboca en la liberación propia mediante el suicidio. Folguera acoge estrategias narrativas del cuento, como la denominación de los personajes, la estructura circular, el ingrediente fantástico, la superación y el alivio y la amenaza y el peligro, tamizado con un sugerente simbolismo. Fernández Suárez, asimismo, apuntará la fuente de las teorías de Merleau-Ponty acerca de la centralización ontológica del ser en el cuerpo tan vinculado al arte de la *performance*, cuyos antecedentes pueden situarse en las formulaciones de Antonin Artaud acerca de la sanación mediante la ceremonia del exorcismo de las heridas, cuya ritualidad se emplaza en la fisicidad del intérprete y en la exclusión del texto y de la palabra dramáticos, instalando el *centro* en la acción corporal o desviándola a un lenguaje *diferido*, el de la narración. En Folguera la indagación del cuerpo femenino, con ecos de las teorías de Wilke y su iconografía vaginal o el *body art* de Mendieta, transita hacia una dramaturgia en la que los cuerpos *dicen* su ser y en los huesos anidan las emociones y la verdad en un concepto global donde el organismo físico se sacraliza en la escena como un ritual simbólico en el que, como en todos, se exige el sacrificio.

María José Bas Albertos aborda la producción de una de las dramaturgas pioneras, Paloma Pedrero, en la conceptualización de la identidad femenina desde un simbolismo trágico de mujeres que la investigadora asocia a los correlatos de las heroínas del teatro clásico. Desde su obra temprana, *La llamada de Lauren*, la autora avisaba de la instalación de un discurso perturbador que revisaba las etiquetas de la masculinidad y que postulaba una visión laxa y más abierta de las fronteras entre los estereotipos genéricos. Según estudia Bas Albertos, el teatro pedreriano se articula sobre la modalidad de personajes cuya construcción se manifiesta en el seno de contradicciones dirimidas por el entorno psicosocial más próximo, si bien el encuentro con desconocidos decantará en ocasiones el detonante de la evolución o de la metamorfosis o el despojamiento de la *representación* fingida que se identifica con la existencia, inautenticidad impelida por los imperativos del mundo en torno. La investigadora analiza un conjunto de seis piezas agrupadas bajo el título de *Noches de amor efímero* que descubren paradigmas femeninos en el ejercicio de su elección vital de los infiernos, más o menos acusados, del ámbito íntimo o del hogar, no siempre sinónimos. A pesar de las etiquetas críticas que han instalado estas piezas



breves en el membrete del «sainete serio», Pedrero se aleja de la amabilidad cómica de aquel subgénero para propender a un teatro de ímpetu emocional con criaturas *agonistas*, esto es, encaminadas a la revelación tras haber arrostrado una crisis esencial mediante la visibilización de su lucha interna ('agónica' en su sentido etimológico). Bas Albertos va desggranando equivalencias entre las mujeres de Pedrero y las protagonistas del mito clásico (Perséfone en su desengaño, Penélope y Hera en su escisión existencial, Antígona en su rebeldía, Atenea y Diana en las trampas de la relatividad del éxito, Perséfone en los dominios de la marginación). Sin ser pretendidamente militante, Pedrero dibuja un catálogo de mujeres en el abismo, más o menos profundo, de la insatisfacción en cuyo foro se descubren también hombres que contribuyen al paisaje opresivo que las atenaza en una equilibrada mezcla de trascendencia y ligereza.

Cierra el monográfico el trabajo conjunto de Santiago Sevilla-Vallejo y Jesús Guzmán Mora. Los investigadores analizan la pieza *Éramos tan jóvenes*, de la dramaturga Antonia Bueno Mingallón, tercera parte de la «Trilogía de la Transición», si bien este periodo histórico se trata con abiertas perspectivas temporales y sirve de símbolo a la vida de los personajes en su transitoriedad ontológica: ellos, como el país, se enfrentan a una etapa de cambios y de provisionalidad vital. La oscilación de la dictadura a la democracia es el paisaje histórico que la dramaturga contempla y la propuesta de una revisión, alejada del triunfalismo oficial, que transparente sus ambigüedades a través de la recuperación de la memoria histórica exenta de lugares comunes y buenismos. Los tres personajes protagonistas evidencian un proceso personal donde los ideales de juventud se amojaman, en ocasiones, en la madurez, perspectiva temporal en la que se instala la visión de la dramaturga y con la que convoca una percepción de la democracia incipiente donde se presienten la corrupción y la incoherencia ética de los acomodaticios. En un contexto de incertidumbre y de transferencia de valores políticos, los personajes evidencian la pérdida del compromiso personal y el crecimiento moral cuando las necesidades sustituyen a los ideales. La «moratoria» de la personalidad, según el concepto acuñado por los autores del trabajo, viene alimentada por el contraste entre las ilusiones y el desarrollo inesperado y decepcionante de la realidad, por la distancia que media entre lo que hubiéramos querido ser y aquello en lo que nos hemos convertido. Bajo el panorama individual de los personajes discurre la sociedad española con el eco de la europea en fluidez continua: esa mutabilidad del entorno termina por condenarlos a la soledad y a la indefinición connaturales del cambio permanente.

Este heterogéneo conjunto de trabajos ofrece una contribución audaz a la reflexión crítica en torno a la creación escénica femenina en los albores del siglo XXI, centuria en la que la mujer ha conquistado y definido su posición subjetiva a través de la creación y de la (auto)interpretación. Auguramos futuros hallazgos artísticos por parte de las que constituyen la mitad de la humanidad y de las que no podremos prescindir –como desafortunadamente ha venido sucediendo– si queremos aspirar a una (re)visión ajustada, realista, complementaria y necesaria del canon.

Carlos BRITO DÍAZ y Alejandro COELLO HERNÁNDEZ



ARTÍCULOS / ARTICLES

MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS, PIONERA EN EL ESTUDIO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO HISPÁNICO Y CATALÁN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Adriana Nicolau Jiménez
Universitat de Barcelona

RESUMEN

María José Ragué Arias (Barcelona, 1941-2019) fue una investigadora, crítica teatral, profesora, dramaturga y activista feminista catalana. Este artículo se centra en una de las facetas de su trayectoria: las aportaciones al estudio del teatro contemporáneo hispánico y catalán desde una perspectiva feminista. Tras una síntesis de su recorrido intelectual, se exploran los distintos aspectos de esta parte de su obra: el estudio de las recreaciones contemporáneas de los personajes femeninos de la tragedia griega clásica, la recepción de los estudios teatrales feministas anglosajones, el análisis del campo teatral desde una perspectiva de género y la concepción de la autoría femenina como valor diferencial. El conjunto de estas aportaciones constituye una contribución pionera en el contexto de la academia hispánica de finales de siglo y continúa vigente a múltiples niveles, elevando a la autora al estatus de referente indispensable para el estudio de las relaciones entre género, feminismos, mujeres y teatro en el siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: María José Ragué Arias, feminismo, estudios teatrales, perspectiva de género, autoría teatral femenina.

MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS, A PIONEER IN THE STUDY OF SPANISH AND CATALAN CONTEMPORARY THEATRE WITH A GENDER PERSPECTIVE

ABSTRACT

María José Ragué Arias (Barcelona 1941-2019) was a Catalan scholar, theatre critic, playwright and feminist activist. This article focuses on a particular aspect of Ragué's career: her contributions to the study of contemporary Hispanic and Catalan theatre from a feminist perspective. Following an overview of her intellectual career, this article explores the different aspects of this part of her work: the study of the contemporary rewritings of ancient Greek theatre female characters, the reception of feminist anglophone theatre studies, the analysis of the theatre field from a gender perspective and the understanding of female authorship as a differential value. The ensemble of these contributions represents a pioneer approach to contemporary theatre within the late 20th century Spanish academia and is still current at multiple levels, standing as a referent to claim for the study of the relationships among gender, feminisms, women and theatre in the 21st Century.

KEYWORDS: María José Ragué Arias, Feminism, Theatre Studies, Gender Perspective, Female theatrical authorship.



María José Ragué Arias (Barcelona, 1941-2019) fue, sin atisbo de duda, una figura polifacética: profesora, crítica teatral, dramaturga, activista feminista, investigadora, entrevistadora y ensayista. De entre las múltiples vertientes que comprendió su carrera, sin embargo, emergen con claridad dos grandes campos de interés: el teatro y el feminismo, que se declinan en las distintas aproximaciones apuntadas, así como en las intersecciones entre ambos. El presente artículo se centra en uno de los cruces entre estos dos campos: los textos académicos donde Ragué Arias elabora su pensamiento sobre las relaciones entre mujeres, género, teatro y feminismo, y que por lo tanto constituyen el núcleo de su aportación a los estudios teatrales feministas.

No puedo desligar el interés que me despierta esta faceta de la obra de Ragué de mi propia trayectoria investigadora, puesto que descubrirla supuso un punto de inflexión en mis propias indagaciones acerca de la representación innovadora de las mujeres en los escenarios catalanes. En efecto, familiarizarme con las aportaciones de Ragué significó para mí, en primer lugar, hacerme cargo de la pertinaz ceguera de género que dominaba la disciplina y, por lo tanto, también del carácter pionero y singular de su tarea en el contexto de la academia hispánica de finales del siglo xx. Y, en segundo lugar, puesto que mi descubrimiento tuvo lugar en el otoño de 2016, conllevó darme cuenta de la vigencia de las investigaciones de Ragué, llevadas a cabo en su mayoría en la década de los noventa y que, un cuarto de siglo después, continuaban siendo de utilidad para el estudio del teatro hispánico y catalán contemporáneos.

Como trato de hacer patente en este artículo, los textos que la autora consagró a visibilizar la autoría teatral femenina, a denunciar su discriminación y a reflexionar sobre las implicaciones de género del hecho escénico hablan a las investigadoras e investigadores de hoy sobre metodologías, perspectivas y marcos bibliográficos útiles para entender el campo teatral contemporáneo. Al tiempo, conocer este aspecto de su obra puede servir también a las personas que se interesen por otros aspectos de esta, como su actividad dramática y su crítica teatral periodística, ya que gran parte del trabajo de Ragué puede considerarse tácitamente sostenido por un único objetivo común: «reclamar la participación femenina en el establecimiento del canon, hecho que, al incluir la perspectiva de la mujer, enriquecería el conocimiento de nuestra cultura» (1998a: 227).

TRAYECTORIA INTELECTUAL DE MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS

Según cuenta ella misma, María José Ragué Arias (2013) empieza a trabajar sobre las relaciones entre mujeres, teatro y feminismo a principios de los años ochenta, cuando el Club Dona de Barcelona le pidió que impartiera una charla sobre teatro y mujeres. No obstante, el doble interés de la autora por el teatro y el feminismo se manifiesta de forma más precoz en su trayectoria, ya que está presente en una experiencia de juventud que marca su comprensión de ambos elementos: la estancia que entre 1968 y 1970 realiza en Berkeley, California. Allí llega después de licenciarse en Economía y casarse con su primer marido, el escritor Lluís Racionero Grau –según explica, para cumplir con las convenciones de la época–, con quien tiene en los Estados Unidos a su hijo Alexis (2011d). Esta etapa coincide al mismo



tiempo con la Segunda Ola Feminista norteamericana, o *Women's Lib*, y con un período de gran efervescencia del teatro independiente. Tanto en Berkeley como durante una estancia breve en Nueva York, Ragué sigue de cerca este nuevo tipo de teatro, que describe y aplaude en numerosos artículos. La autora actúa como corresponsal mandando estos textos –en ocasiones escritos a cuatro manos con Racionero (2011c)– al periódico *La Vanguardia* y a las revistas *Destino* y *Yorick*. Entre otros trabajos de la época, destaca el dossier «Teatro Radical USA», que tiene a Ragué como única autora y aparece publicado en el año 1969 en *Yorick*, la revista editada por el crítico Gonzalo Pérez de Olaguer. El dossier constituye un documento pionero que retrata los grandes grupos independientes de la época, como The Living Theatre, The Open Theatre, el Performance Group o el Teatro Campesino, y deja constancia de las tendencias más candentes: los cambios en la relación con el público, los estilos de vida comunitarios, el teatro social, los actores no profesionales y las luchas de cariz político, como el antirracismo. Así pues, la etapa americana constituye una experiencia crucial, gracias a la cual María José Ragué Arias empieza a forjarse como crítica teatral y se sitúa, una vez de vuelta a la Barcelona del tardofranquismo, a la vanguardia de sus coetáneos.

A lo largo de los años setenta, Ragué publica varios títulos divulgativos que reflejan la experiencia norteamericana, como *California trip* (1971) –que se convierte en una biblia popular de la contracultura–, *Hablan las women's lib* (1972) y *La liberación de la mujer* (1975). Paralelamente, estudia en el Institut del Teatre con Alberto Miralles y cursa las carreras de Filología Hispánica y Ciencias de la Información, que compagina con un trabajo como entrevistadora para la colección «Grandes temas» de la Editorial Salvat (2012) –en este contexto conoce a su segundo marido y pareja definitiva, el médico Jesús Moll (2011e)–. La actividad polifacética de la autora durante esta década y la siguiente comprende también un intenso activismo feminista: recién llegada de Berkeley, se convierte en una de las primeras mujeres en formar un Grupo de Autoconsciencia Feminista, a imagen de los *consciousness-raising groups* norteamericanos (Godayol 2020), y es cofundadora y miembro del Partido Feminista de España, que preside Lidia Falcón, desde el inicio de su actividad en 1975 hasta 1983 (Tomàs Albina 2017). En 1986, Ragué obtiene el título de doctorado en la Universidad de Barcelona, con una tesis dirigida por Ricard Salvat: se doctora, por lo tanto, a los cuarenta y cuatro años, una entrada tardía en la carrera investigadora que, junto con las experiencias de juventud, podría dar cuenta de su heterodoxo punto de vista crítico –el cual, me permito especular, quizás no habría desarrollado si hubiera seguido la vía universitaria al uso–. En 1990, gana la plaza de titular de Historia de las Artes Escénicas en la Universidad de Barcelona, donde ejerce como profesora hasta la jubilación, en paralelo a su actividad como crítica teatral en publicaciones como *Assaig de teatre*, *Primer Acto*, *El Mundo* y *Artez* (2011b).

Junto con la producción académica y divulgativa, la obra de Ragué comprende una faceta creativa que se concreta en la escritura de textos dramáticos, así como en el activismo a favor de las mujeres en el ámbito teatral: impulsa con Neus Aguado el Premio Lisístrata a la mejor aportación feminista del Festival Internacional del Teatro de Sitges, forma parte de la Asociación Teatre-Dona, creada por Maria Lluïsa Oliveda, y, en el marco de esta última, dinamiza el Premio Cassan-





dra «al millor text escrit per una dona en qualsevol llengua de l'Estat espanyol» (1991c: 33). A excepció de algunes lectures dramatitzades, la obra teatral de Ragué no llega a representarse en los escenarios y permanece inédita en buena medida —es posible consultar algunos manuscritos en el archivo del Institut del Teatre¹—. Sí ven la luz *Clitemnestra* (1986a), *Crits de gavines: obra en dos actes* (1990), la reescritura en castellano de esta última, *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra* (1991a) y la obra a seis manos ... *I Nora obrí la porta* (1990), escrita con Isabel-Clara Simó y Armonía Rodríguez, además del volumen de relatos *I tornarà a florir la mimosa* (1984a)². En su conjunto, se trata de una obra que privilegia los protagonismos femeninos, en ocasiones reescribiendo mitos clásicos o grandes personajes del repertorio teatral, y en otras explorando las experiencias que caracterizan la vida de las mujeres contemporáneas. En muchos casos, se hace patente la intención de aplicar las convicciones feministas que defiende en el ámbito teórico: de hecho, según Beth Escudé (1998), entre otras dramaturgas de la misma generación, Ragué es quien cultiva de forma más explícita un teatro ligado a la experiencia femenina y la denuncia de las opresiones que viven las mujeres.

Quizás la andadura creativa más conocida de la autora sea su participación, como dramaturga y directora adjunta, en el espectáculo *Dones i Catalunya* (Ragué Arias *et al.*, 1998), estrenado por la compañía Adrià Gual en 1982 en el Festival de Teatro de Olite, en Navarra, e interpretado después en el II Festival Internacional de Teatro de Atenas y, en 1983, en el teatro del Institut Français de Barcelona. La génesis de este montaje se remonta al encargo de Nikos Armaos a Ricard Salvat para colaborar en la segunda edición del Festival de Teatro de Atenas, dedicada a «La expresión de las mujeres». Salvat explica que decide aceptar el encargo después de haber asistido al estreno de la película *La plaça del Diamant* y de haber observado cómo un público mayoritariamente femenino y de edad avanzada recibía el filme con emoción cómplice: «Em vaig adonar que Mercè Rodoreda havia fet una cosa molt intel·ligent, sociològicament decisiva. [...] Em vaig adonar que Mercè Rodoreda recuperava totes aquelles dones per a la història, per a la nostra història, per a la història de Catalunya» (1998a: 144). Por consiguiente, con el objetivo de recoger diversas expresiones femeninas en torno a la historia catalana, Salvat convoca a Lidia Falcón, Marisa Híjar, Marta Pessarrodona, María José Ragué Arias, Carme Riera e Isabel-Clara Simó. Dichas autoras escriben cinco piezas breves situadas en distintos momentos de la historia catalana reciente, buscando reflejar tanto la experiencia de las mujeres burguesas como la de las mujeres trabajadoras. Ragué compone junto con Marisa Híjar la quinta parte de la obra, formada por dos monólogos —que devienen diálogo en algunas partes de la pieza— protagonizados por Carlota, una

¹ Los manuscritos inéditos son *Ritual per a Medea*, *Encara no té nom*, *Les dones de Troia* —versión de María José Ragué Arias a partir de la tragedia *Las Troyanas* de Eurípides—, *Objetivo: Vodevil*, *La señora Cornelia* —versión libre de María José Ragué Arias a partir de la novela ejemplar del mismo título y de otros textos de Miguel de Cervantes— y *Triptic de miralls*.

² Sobre la reescritura de personajes clásicos en las obras de Ragué, véanse los comentarios de Núria Santamaría (2007: 212-213) y de Alba Tomàs Albina (2017: 250-267).

intelectual divorciada y madre de dos hijos, e Inés, migrante del sur de España que trabaja para la primera como cuidadora y mujer de la limpieza. El texto de Ragué se titula «Carlota: la soledad» y plasma las tribulaciones de una protagonista que se ve obligada a conjugar la maternidad con varios trabajos intelectuales pero precarios, al tiempo que hace frente al aprovechamiento de los hombres de su alrededor y a un divorcio decantado en su contra a causa de los prejuicios contra la libertad sexual de las mujeres³.

LA RECREACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS GRIEGOS

Como traslucen los títulos de algunas de las obras enumeradas en el apartado anterior, uno de los principales intereses de Ragué es la influencia del teatro clásico griego en el teatro contemporáneo hispánico y catalán, así como el análisis en clave de género de los personajes femeninos clásicos. De esta cuestión se ocupa en la tesis doctoral, *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro del siglo XX en España*, y en los volúmenes que la siguen: *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (1991b) y *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual* (1992). Un recuento de los sesenta y dos autores estudiados en la tesis doctoral pone de manifiesto el exiguo espacio que ocupa la autoría femenina en el corpus, con solo cuatro nombres femeninos: la catalana Maria Novell, autora de una *Fedra*; María Zambrano con *La tumba de Antígona*; Carmen Resino con *Ulises no vuelve*, y Lourdes Ortiz con *Penteo y Fedra*. Para entender la potencial dimensión feminista de este tipo de empresa crítica resulta útil recordar la clasificación que Gayle Austin propone para describir la evolución de la crítica teatral feminista. Dicho campo de estudio habría empezado «working within the canon: examining images of women», continuado «expanding the canon: focusing on women writers» y, en un estadio más avanzado, habría proseguido «exploding the canon: questioning underlying assumptions of an entire field of study, including canon formation» (1990: 17). Las aproximaciones que Ragué realiza en su investigación doctoral a la producción teatral contemporánea pueden enmarcarse en la primera fase, ya que, a diferencia de los trabajos que realiza más adelante, interrogan la representación de las mujeres en un corpus mayoritariamente canónico y masculino. Sin embargo, como señala la misma Austin (1990), las tres etapas de la crítica teatral feminista no tienen por qué darse de forma cronológica: en el caso de Ragué, cabe remarcar que antes de la tesis doctoral se interesa ya por la autoría teatral femenina en la tesis de licenciatura *Aspectos feministas en el «Nuevo teatro crítico» de Emilia Pardo Bazán* (1977).

³ Más adelante, «Carlota: la soledad» aparece como monólogo, sin la parte de Marisa Híjar y con algunas modificaciones, dentro del volumen de relatos *I tornarà a florir la mimosa*, bajo el título «Amb mitja vida que em pesa».



En relación con el género, entre las distintas conclusiones de su tesis doctoral destaca el prudente diagnóstico respecto a la capacidad de innovación que muestran las obras estudiadas: «la utilización del mito no implica una utilización de los personajes femeninos que suponga una alteración del arquetipo femenino ni una propuesta de valores alternativos al orden patriarcal» (1986c: 24). Veamos, para ilustrar dicha afirmación, el análisis del teatro catalán que avanza en *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989). En este volumen, la autora argumenta que los personajes femeninos griegos se dividen entre «los seguidores de l'ordre imposat pels déus olímpics», que serían las «esposes perfectes», «víctimes sacrificades» y «noies sotmeses a l'ordre vigent» (1989: 26), y las defensoras de un orden de divinidades preolímpicas dominado por la diosa Gea y los valores matriarcales. A este último grupo pertenecerían personajes como Clitemnestra, Medea, Fedra, las Danaides, Casandra, Hécuba, las Bacantes, Yocasta y Antígona, quienes se caracterizarían por las reivindicaciones en torno a los derechos sustraídos a las mujeres y contra las empresas bélicas masculinas⁴. A partir de aquí, Ragué identifica cómo, en las obras contemporáneas, los personajes femeninos vehiculan ideales políticos o religiosos, a menudo de talante progresista y no vinculados directamente al género femenino –en el caso de personajes positivos como Nausica o Penélope– o bien sirven para reafirmar la condena a comportamientos femeninos no avalados por la norma social –en el caso de personajes negativos como Medea o Fedra–. Además, según Ragué, las adaptaciones catalanas contemporáneas hacen disminuir «la consciència de la marginació de les dones, la consciència que els fills són un valor per al pare i la confiança en la solidaritat de les dones» y aumentan en cambio «la importància tant de l'amor matern com de l'amor a la mare, gens habituals en la tragèdia grega» (1989: 109). Más allá de la investigación doctoral, Ragué también se ocupa de la dimensión de género de los personajes femeninos clásicos en artículos como «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra» (2009), donde constata que solo las versiones de estas heroínas que provienen de una autoría femenina o feminista las dotan de una connotación positiva.

LA RECEPCIÓN DE LOS ESTUDIOS TEATRALES FEMINISTAS ANGLOSAJONES

En cuanto a una aplicación más amplia de la perspectiva de género al estudio del teatro contemporáneo, Ragué se encuentra entre las primeras autoras en desarrollarla en el ámbito hispánico, junto con Patricia W. O'Connor; mientras que, en el ámbito catalán, es la primera y durante bastante tiempo la única en hacerlo.

⁴ Esta interpretación difiere del análisis que propone la teórica estadounidense Sue-Ellen Case, quien considera el conjunto de personajes femeninos griegos como negativos, en tanto que productos literarios de la sociedad patriarcal griega clásica –véase Case (1988: 7-15) y Ragué Arias (1989: 21-27)–.





La incorporación de dicha perspectiva le permite desplegar una actividad crítica de múltiples facetas que incluyen la exploración y valoración de la autoría teatral femenina, el estudio explícito de la presencia del feminismo en el campo teatral, el análisis de varias iniciativas feministas de finales de siglo, y la consideración de las condiciones de producción y escenificación –que favorece la detección de las desigualdades del campo teatral–. Todas ellas deben entenderse en relación con otra contribución absolutamente pionera: la introducción en el ámbito hispánico de los estudios teatrales feministas anglosajones.

Vale la pena detenerse brevemente en este último punto para recordar que esta disciplina surge en países del ámbito anglosajón como los Estados Unidos y el Reino Unido a partir de los años ochenta, y se define, usando las palabras de Kim Solga, como «the lens through which scholars understand theatre and performance practices that take gender difference, and gendered experience, as their primary social and political focus» (2016: 1). En sus inicios, los estudios teatrales feministas se interesan por el surgimiento contemporáneo de dramaturgas y compañías explícitamente feministas y por el aumento de autoras en activo; proponen una revisión crítica del carácter patriarcal y excluyente del canon teatral; e incorporan al análisis del teatro influencias teóricas como los feminismos franceses, la semiótica, el marxismo, el psicoanálisis o la noción de performatividad de género de Judith Butler (1988, 1990, 1993). Junto con la introducción de la perspectiva de género e interseccional, quizás el principal cambio de paradigma que proponen los estudios teatrales feministas sea el abandono de la concepción del teatro como literatura dramática, en pro de una visión más propia de los *theatre studies*, que entienden el teatro como fenómeno espectacular que comprende múltiples facetas y se inserta en un contexto de producción escénica. Según autoras como Sue-Ellen Case (1988), dicha perspectiva permite el análisis de los sesgos de género de las puestas en escena y favorece la atención a piezas que no se enmarcan en la «alta» literatura dramática o que han sido representadas fuera de los espacios avalados por el poder cultural –donde suele darse un alto predominio de autoría masculina⁵–.

Ragué recoge la influencia de los estudios teatrales feministas en la primera mitad de la década de 1990, y por lo tanto de manera bastante temprana, ya que la disciplina empezó a incorporar las influencias teóricas que la convertirían en el campo que es hoy en día especialmente a partir de los años 1988 y 1989, que Kim Solga ha designado como «a watershed for feminist performance theory and criticism» (Solga 2016a: 16). En efecto, Ragué menciona por primera vez las teóricas anglosajonas en el artículo «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení», recogido en *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a) pero presentado como ponencia en el VIII Congreso de la

⁵ Para un compendio del desarrollo de la disciplina hasta nuestros días, véanse el excelente y breve volumen de Kim Solga *Feminism & Theatre* (2016) o los apartados *Historical Overview* y *Theoretical Frame* de mi tesis doctoral, *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* (Nicolau Jiménez 2021).

Asociación de la Crítica Teatral Internacional en Novi-Sad en 1991 (1994b). En este texto, Ragué refiere múltiples montajes feministas, además de citar en nota *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case y «The Laugh of Medusa» de Hélène Cixous en la versión inglesa del influyente volumen *New French Feminisms* (1994b: 26). También dentro del volumen *Dona i teatre ara i aquí*, en una nota al texto «Dona i teatre avui a Catalunya», Ragué afirma que las mujeres se han incorporado a la creación teatral y para demostrarlo menciona proyectos teatrales femeninos como The Magdalena Project (Inglaterra), el Teatro de la Maddalena (Italia) y The Women's Project (Estados Unidos), así como la publicación de artículos sobre teatro de autoría femenina en *The Drama Review* y la creación de la revista *Women and Performance* (1994c: 57). Más adelante, también hace referencia a las teorías anglosajonas en artículos como «Teoria i crítica del teatre feminista», donde afirma que «[l]a bibliografía procedeix fonamentalment dels Estats Units, el Canadà, Anglaterra, Alemanya i Itàlia» (1998b: 137), aunque refiera sobre todo fuentes norteamericanas: el artículo «Feminist Criticism» de Margaret Lamb, *The Feminist Spectator as a Critic* de Jill Dolan, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* de Gayle Austin, artículos de Elin Diamond (1989) y de Yvonne Yarbro-Bejarano (1990), y, de nuevo, *Feminism and Theatre* de Sue-Ellen Case y «The Laugh of Medusa» de Hélène Cixous. Además, en este texto Ragué menciona el Women Theatre Program, un encuentro que se organiza en el marco de la conferencia anual de la Association for Theatre in Higher Education (ATHE), importante en el desarrollo de la disciplina en Norteamérica y que se ha continuado celebrando hasta la actualidad.

Aunque en artículos como «Teoria i crítica del teatre feminista» (1998b) y «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista» (1998a), Ragué recoja algunos conceptos de los estudios teatrales feministas, en términos generales no propone una aplicación sistemática de las teorías anglosajonas a los ámbitos teatrales hispánico y catalán⁶. La recepción de la disciplina que efectúa la autora consiste, más bien, en la recuperación de algunas de sus interrogaciones fundamentales: ¿podemos entender el porqué de la posición minorizada de las autoras atendiendo a las condiciones de producción del campo teatral?, ¿es la crítica académica objetiva en la elección de sus objetos de estudio, o reproduce sesgos patriarcales?, ¿qué estrategias despliegan las dramaturgas en el mundo masculino del teatro?, ¿existe una relación entre los cambios sociales respecto a la normativa genérica y la representación teatral?, ¿tiene influencia el género de la autoría en la escena? y ¿cómo sería un teatro de corte feminista? Se trata de preguntas que permean su modo de entender el teatro y le permiten observar una serie de fenómenos de gran interés hermenéutico que, sin embargo, pasan desapercibidos para gran parte de la crítica académica coetánea e inmediatamente posterior.

⁶ En estos trabajos, Ragué comenta las diferentes corrientes feministas, algunas de las técnicas dramáticas usadas por las mujeres y las diferentes etapas de la creación femenina en el teatro —no aplicables al contexto local, según advierte—, además de ofrecer digresiones sobre distintas preguntas abiertas por este campo de reflexión, como si es posible o no representar la esencia de la mujer en un contexto cultural patriarcal.



En cuanto a su filiación disciplinaria, no se puede afirmar que las aportaciones de Ragué se enmarquen plenamente en los estudios teatrales, puesto que la mayoría de sus trabajos académicos son de carácter historiográfico, suelen centrarse en obras dramáticas y tienden a privilegiar el análisis textual respecto al espectacular. Aun así, suponen una enmienda a la concepción más tradicional del hecho teatral como literatura dramática, no solo porque incorporan una perspectiva de género, sino también porque tienen en cuenta las condiciones de producción –como la situación de marginación que viven las creadoras en la industria escénica– y valoran iniciativas que se alejan de las propuestas canónicas a las que atiende la mayoría de la crítica académica. Además, los estudios de Ragué proponen visiones exhaustivas del panorama teatral de finales de siglo y aportan un número significativo de datos valiosos para el estudio de las relaciones entre el teatro y el género. En este sentido, cabe destacar la edición de uno de los escasos volúmenes monográficos dedicados a la cuestión en el ámbito catalán, que, de manera muy sintomática, no es otra cosa que una recopilación de trabajos de curso. Se trata de *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a), que reproduce los textos resultantes del curso «La dona com a autora i directora en el teatre del segle xx a l'Estat espanyol», pionero en la península y que fue impartido en la Universidad de Barcelona durante el curso 1990-1991. El volumen contiene artículos de notable valor documental, como «El feminisme i el teatre de la dona en el Festival de Sitges (1967-1991)» de Itziar Araluce, así como un vaciado de obras de autoría femenina disponibles en la biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid, en el fondo del Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre de Barcelona y en la Biblioteca de Catalunya.

La atención que Ragué dedica a las teorías anglosajonas se acompaña de una percepción muy crítica del poco impacto que han tenido los estudios de género en el análisis del teatro autóctono: «el paper de la dona a la història del teatre ha estat molt poc investigat arreu del món fins fa quinze o vint anys, però, en el nostre país, la investigació sobre aquest tema està encara gairebé sense començar» (1994a: 11)⁷. En el cambio de siglo matiza este desfavorable diagnóstico con la mención de un «Diccionario de autoras» (2000: 92), es decir, de los cuatro volúmenes de *Autoras en la historia del teatro español* dirigidos por Juan Antonio Hormigón. Aun así, unos años después afirma a propósito de este trabajo que el gran número de autoras que recoge puede dar una visión distorsionada –por demasiado optimista– de la tradición teatral hispánica: «Segur que hi havia dones que van escriure teatre; se n'extreia, però, que mai no s'havia representat o s'havia fet en condicions de tanta intimitat que no es podia considerar un element positiu» (2013: 18). Por otro lado, Ragué lamenta que la bibliografía anglosajona no se haya traducido en España, y expone

⁷ Cualquier tentativa de poner en paralelo el estudio del teatro en los contextos hispánico y anglosajón debe tener en cuenta que en países como los Estados Unidos y el Reino Unido la enseñanza práctica de las profesiones teatrales forma parte del sistema universitario y existen numerosos departamentos de teatro desde mediados del siglo xx. Este estatus institucional otorga al estudio del teatro un espacio autónomo y mucho más considerable del que pueda tener en España, donde no posee departamentos propios y se encuentra, por lo general, subordinado a las filologías.



las dificultades que supone el estudio de la autoría teatral femenina, por la exclusión que esta ha sufrido en el campo teatral y por su frágil estatus en los archivos:

En la historia del teatro español, hay escasas lagunas en cuanto a autores, pero existen muchas omisiones en cuanto a autoras. Para estudiar el teatro de la mujer, aun tratándose de la época contemporánea, una de las dificultades es precisamente la de las fuentes de documentación. El teatro que conocemos es el que se ha publicado, el que se ha estrenado en Madrid y en Barcelona. En menor medida, el que se ha presentado a premios, el que nos ha enviado directamente la autora, los textos obtenidos a partir de informaciones procedentes de anuarios teatrales. ¿Cuántas obras desconocemos? ¿Cuántas permanecen en cajones? ¿Cuántas no llegan a escribirse por la lógica actitud de no escribir algo que sólo tiene consistencia si [...] llega a ser representado? (1993a: 13).

EL ESTUDIO DEL CAMPO TEATRAL CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

Los monográficos de Ragué Arias *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* (1996) y *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)* (2000) se encuentran entre los pocos títulos de alcance general que incorporan la perspectiva de género al estudio del teatro contemporáneo en el ámbito hispánico. En *El teatro de fin de milenio...*, la autora señala que, en la península, «[e]l espacio público del teatro fue una tardía conquista femenina», tal como remarcan también, respecto a contextos culturales anglosajones, autoras como Lamb (1974), Reinhardt (1981) y Hart (1989b). Tomar en consideración el carácter hostil del ámbito escénico respecto a la autoría femenina permite a Ragué detectar uno de los fenómenos más significativos de los últimos años en el campo teatral español: el aumento de mujeres creadoras. En el mismo volumen, la investigadora escribe: «A lo largo de los últimos capítulos de este libro, las mujeres han ido apareciendo como autoras en un crecimiento progresivo, fruto del cambio de la sociedad y, en consecuencia, del teatro» (1996: 262-263). El cambio se situaría en la década de los ochenta en el Estado español y en la de los noventa en Cataluña⁸.

La observación de Ragué resulta crucial, en primer lugar, porque subraya la diferencia entre la presencia histórica de las mujeres en el teatro en el papel de actrices y la relativa normalización numérica de las mujeres contemporáneas en posiciones creadoras. Para Ragué, aunque los límites de la transgresión estén pautados por el carácter androcéntrico de la institución teatral, la mujer que ejerce como autora o

⁸ La autora señala que durante la dictadura y la primera Transición las dramaturgas en activo en la península, como Ana Diosdado y Carmen Resino, son excepcionales, y que «[l]a primera generación surgirá ya en los años ochenta» (1996: 189). En cuanto al ámbito catalán, Ragué designa más adelante (2013), como el inicio de un cierto reconocimiento institucional de la autoría femenina, el accésit del Premio Born que se otorga a Lluïsa Cunillé por *Berna* en 1991. La fecha inaugura también una década de crecimiento de las autoras en activo en Cataluña.

directora «transgredeix el seu paper per exercir una activitat tradicionalment reservada als homes, per ocupar, a la nòmina teatral, no solament el paper *d'actriu-bé de consum* creat, escrit i dirigit per homes, sinó també per crear, escriure i dirigit» (1998b: 125). En segundo lugar, la observación de Ragué explicita la relación entre el contexto social y la distribución de la autoría en el campo teatral. A diferencia de la mayoría de los críticos, que asumen los cambios en el rol de las mujeres como consecuencia lógica de un progreso social poco digno de atención, la autora vincula el aumento de creadoras a los avances conseguidos gracias a los movimientos feministas de la Transición:

Existieron siempre las dramaturgas españolas, pero hasta 1975 se trataba siempre de casos aislados [...]. Las cosas comenzaron a cambiar en los inicios de la democracia. El cambio político en España llegaba tras el resurgimiento del feminismo americano y europeo, con la eclosión feminista de 1976. Muchas dramaturgas aparecidas en la década de los 80 lo hicieron apoyadas por el auge del feminismo (1998a).

Dichos cambios, además, no afectan solo al funcionamiento de la industria teatral, sino que tienen efectos perceptibles en el contenido de las obras, como afirma en *¿Nuevas dramaturgias?...:*

Hoy la mujer ha cambiado y el teatro le concede un protagonismo más activo y menos dependiente del hombre en muchas ocasiones; entre otras razones, porque hoy también las mujeres son autoras en condiciones muy comparables a las de los autores (2000: 91-92).

Es por ello por lo que ciertos motivos escénicos –como la mujer vestida de hombre, la virginidad de las mujeres antes del matrimonio o el adulterio– dejan de tener interés, a la vez que algunas temáticas nuevas, como las relaciones homosexuales, empiezan a ganar legitimidad (2000). Ahora bien: a pesar de los cambios, «és ben evident que el teatre, dins el món de la cultura i de l'art, és un dels gèneres més difícils per a la dona» (1994c: 55), una situación que el incremento de mujeres en posiciones de creación no modifica en profundidad. Por eso resulta crucial tener en cuenta las condiciones de producción y programación, muy indicativas de las desigualdades imperantes en el campo. Es lo que propone Ragué en este recuento de las carteleras catalanas segregado por géneros:

Si mirem el resum de la temporada teatral 1989-90 que publica l'Institut del Teatre, veurem que de la llista de 489 autors estrenats o representats aquesta temporada, només 49 són autors; que dels 472 directors d'espectacles, només 69 són directors, i que dels 159 responsables de coreografies, 45 són dones. Són xifres fredes que a més a més no tenen en compte aspectes qualitius que farien encara més importants les diferències (1991c: 32).

Uno de los «aspectos cualitativos» que remarca Ragué son las complicaciones que supone visibilizar la propia feminidad «en un món –el del teatre– essencialment masculí» (2013: 24) y que, según afirma, condicionan la posibilidad misma de unas artes escénicas que se opongan al tradicional imaginario androcéntrico:



la majoria de les escasses directores que han arribat a la professió i la majoria de les autores també, tracten de no posar de manifest la seva condició de dona i intenten eliminar qualsevol possible especificitat femenina en el seu treball. L'explicació a això és senzilla. Aconseguir l'accés a la professió els serà menys difícil si els gestors del poder teatral ignoren que són dones (1998b: 125).

La investigadora també patentza la dificultat de que se produzca un canvi de paradigma profund en las cautas consideraciones que ofrece a propósito de la posible existencia de un teatro feminista en Cataluña y en el Estado español. En 1982, en el artículo «Què és el teatre feminista?» –escrito a propósito de una pregunta formulada por Ricard Salvat–, considera que todavía no es posible definir el teatro feminista, dado que aún no existe en el ámbito ibérico. Aun así, ensaya una primera aproximación:

I per a mi, teatre feminista és tot aquell que té com a tema reivindicacions feministes o que reflecteix d'una manera conscient la situació d'exploració en la qual viu la dona, qualsevol teatre que vulgui conscienciar la dona i la societat de la situació de la dona, que vulgui contribuir a la creació d'una cultura on la dona tingui un lloc propi com a persona que vol ser lliure, que lluita per a ser-ho (1982: 3).

Dos años más tarde, en el artículo «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», continúa mostrándose reacia a confirmar la existencia de un teatro feminista autóctono:

La verdad es que en España no puede hablarse de la existencia de un teatro feminista ni siquiera apenas en embrión. Hay un teatro feminista «de urgencia», de corte a menudo panfletario, y casi siempre sin un texto escrito, del que en el mejor de los casos se hacen tres o cuatro representaciones y que suele incidir exclusivamente en situaciones coyunturales (1984b: 47).

Sin embargo, en 1994 –es decir, una década más tarde–, iniciativas como Las Sorámbulas en Alicante o Les Metadones en Barcelona, además del aumento de autoras y directoras en activo, le permiten ser más optimista, aunque continúe señalando que el mundo teatral no favorece una promoción igualitaria de la autoría femenina y, en consecuencia, tampoco del teatro feminista: «moltes de les dones que dirigeixen continuen fent-ho en sectors marginals o automarginant la seva condició de dona. I poques són les que escriuen o són conegudes» (1994d: 163)⁹.

⁹ Para un análisis de *Helénica, poemas para «El Público»* de Las Sorámbulas y *La Bernarda es calva* de Les Metadones de Magda Puyo, véase Ragué (1994d: 165-170).



LA CONCEPCIÓN DE LA AUTORÍA FEMENINA COMO VALOR DIFERENCIAL

En cuanto al análisis de las obras propiamente dichas, Ragué destaca de forma sostenida dos grandes ideas. En primer lugar, que el cambio fundamental que se produce en el teatro como resultado de la emancipación social de las mujeres es que estas se elevan a posiciones de sujeto. La idea, según afirma, proviene de Sue-Ellen Case, quien sostiene que cuando la mujer deviene creadora de teatro, «arriba a ser subjecte i no solament objecte de la producció cultural» (Ragué Arias 1998b: 125). Ello se traduciría, entre otros aspectos, en personajes femeninos complejos, con subjetividad propia, que sufrirían una evolución a lo largo de las obras y que por consiguiente se alejarían de la representación de las mujeres en el canon teatral como personajes secundarios o con roles sumamente estereotipados —como las figuras femeninas buenas en extremo, tipo Ofelia, o las mujeres que son epítomes de la iniquidad, tipo Medea (Reinhardt 1981)—. Transformación decisiva, por lo tanto, que justificaría la segunda gran concepción que recorre muchos de los escritos de la autora: que la producción teatral femenina, en términos generales, tendría características que la distinguirían de la masculina. Una de las más remarcables sería que cuenta con muchas protagonistas femeninas con agencia:

[E]n lo que se refiere a obras protagonizadas por mujeres que, conservando o no su papel de madres y esposas, tienen una vida y un pensamiento independientes del hombre, aunque algunas son de autoría masculina, estos personajes suelen ser a menudo, protagonistas de obras de autoría femenina. Es decir, de la mujer como ser autónomo siguen ocupándose más las mujeres que los hombres (2000: 92).

Además, según la autora, dicha especificidad trasluciría tanto si las autoras escriben desde una militancia feminista como si no:

Crear personatges femenins atípics en relació amb els valors que dominen a la nostra societat és un dels aspectes més freqüents en el teatre de molts autors. Jo diria que gairebé cap autora busca l'especificitat femenina en l'escriptura dramàtica, però hi ha gairebé sempre, tant en la temàtica com en els personatges, un punt de vista que parteix de la identitat de l'autora, un rebuig implícit de la jerarquia masculina, un punt de partida que surt de les seves pròpies vivències (2013: 25).

En otras palabras, para Ragué las autoras constituyen un tipo de autoría poseedora de un valor diferencial —y novedoso, al menos en lo que atañe a su creciente número y a las relativas condiciones de normalización contemporáneas—, ya sea por un sentimiento feminista inconsciente, por el lugar que ocupan en el campo teatral, por haber sido socializadas como mujeres o por las experiencias vividas a causa del propio género. Del pasaje citado se puede deducir también que, para la autora, la influencia de los cambios sociales experimentados por las mujeres a lo largo de las últimas décadas es perceptible no solo en un teatro militante y de alcance minoritario, sino en un segmento mucho más significativo del campo teatral, lo cual refuerza el interés de incorporar de forma transversal la perspectiva de género al estudio del teatro hispánico contemporáneo. Dicha realidad, por otro lado, respondería al hecho



de que la nueva posición de sujeto ganada por las mujeres les permite tratar no solo aquellos temas marcados como «femeninos», sino cualquier temática, tal como históricamente han hecho los creadores masculinos:

Curiosamente, cuando las dramaturgas son menos reivindicativas hacia la situación de la mujer, por lo menos de manera explícita es cuando hemos de constatar que subjetividad no quiere decir solamente hablar de una misma sino ser productora de sentido, capaz de interpretar la realidad como sujeto (1998a: 232).

La aplicación de estas ideas a la autoría femenina y feminista hispánica queda sintetizada en artículos como «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo» (1993a) y «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista» (1998a). En estos textos Ragué ofrece breves comentarios sobre obras y autoras contemporáneas que incluyen tanto aquellos nombres que se mueven en ambientes más *off*, a veces coincidiendo con estilos teatrales explícitamente feministas, como las autoras más reconocidas del momento, como Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Concha Romero, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano, Paloma Pedrero y Yolanda Pallín. También cabe destacar el artículo «Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil», del año 1991, actualizado tres años más tarde bajo el título «Dona i teatre avui a Catalunya» e incluido en el volumen *Dona i teatre: ara i aquí* (1994a). Este estudio traza, con algunas diferencias y actualizaciones menores entre ambas versiones, una breve y seminal historia de las mujeres y el feminismo en el teatro catalán, que abraza desde la obra de Dolors Monserdà hasta la de Lluïsa Cunillé, pasando por Carme Montoriol, las autoras exiliadas como Maruxa Vilalta o el Premio Lisístrata. En artículos como los mencionados, Ragué propone una visión de las relaciones entre la autoría teatral femenina, el feminismo y las estrategias innovadoras de representación, sostenida por una concepción de las dramaturgas como un tipo de autoría con características particulares, ya que «parten de puntos de vista de la mujer, aunque ésta no sea el tema principal explícito» (1998a: 232), o bien crean personajes que, «sin ser feministas militantes, se oponen al canon de femineidad establecido por la sociedad y buscan la realización personal» (1998a: 230).

Aun así, según la autora, el teatro de autoría femenina resultaría, en un escenario ideal, en «la deconstrucción de géneros» (1998a: 229), ya que «el objetivo último sería hacer teatro a partir de nosotros mismos, con independencia del género» (1998a: 230). La idea, que se reproduce en distintos textos, podría provenir del influyente ensayo *A Room of One's Own* (1929), de Virginia Woolf, donde la escritora inglesa defiende la visión utópica de un futuro dominado por la figura de un/a escritor/a andrógino/a. A la par, refleja la filiación del pensamiento de Ragué con los postulados del feminismo de la igualdad, que en ocasiones se mezclan de forma ecléctica con otras propuestas más cercanas a los feminismos de la diferencia. Este sería el caso de otra propuesta programática que destaca en los escritos de la autora, y que hasta cierto punto se opone a la anterior: la de adoptar el teatro ritual femenino como inspiración para la renovación del teatro contemporáneo. Según Ragué, la tradición escénica occidental ha llegado a un punto de crisis en el que ha «esgotat la seva capacitat per a continuar evolucionant i crear noves formes» (1994b: 15). Por ello, el teatro más puntero ha vuelto a los propios orígenes rituales y se ha diri-



gido «cap al teatre d'altres cultures que han conservat la seva vinculació amb el ritu» (1994b: 15), como también lo ha hecho el «teatre del gènere femení que vol recuperar la seva identitat buscant els seus orígens matriarcals, establint relacions amb els cicles naturals i biològics, sens dubte la base del ritual» (1994b: 19). El planteamiento podría remitir al teatro feminista radical norteamericano de los años 1960 y 1970, y en especial a las compañías femeninas como *At the Foot of the Mountain*, que buscaban escenificar una visión esencial de la feminidad y proponían intercambios rituales al público; o estar influido por textos feministas radicales como «Nueve principios para una estética matriarcal» (1986) de Heide Göttner-Abendroth, quien defiende un arte ritual femenino y es a menudo referida por la autora. Además, la propuesta podría contener ecos de los años en Berkeley, puesto que, en los artículos que la autora dedica al teatro experimental de los Estados Unidos, subraya con fascinación la importancia del ritual y del estilo de vida alternativo, el *ritual living*, que proponen algunas de las compañías norteamericanas: «Aceptemos o no sus ideas y su modo de vida, es indudable que el Living Theatre ha conseguido volver al teatro a su función primitiva de rito y celebración» (Racionero Grau y Ragué Arias 1969: 54).

Cabe señalar que, en otras ocasiones, Ragué plantea la idea de renovación desvinculada de la práctica ritual, para afirmar que el teatro de autoría femenina tiene la capacidad de expandir las fronteras de lo posible en el ámbito escénico: «puede ser sin duda un elemento renovador para el teatro occidental que, además de mirar para buscar nuevos caminos al teatro de otras razas y culturas, puede mirar también hacia el teatro de otro género, hacia el teatro de las mujeres» (1993a: 15). La propuesta resulta hoy más vigente que nunca: si el teatro aspira a mantenerse como un ágora que interpele al conjunto de la sociedad y refleje las concepciones cambiantes de la ciudadanía, debe trabajar para zafarse de sus dinámicas excluyentes. Al incluir aquellos aspectos de la experiencia humana que históricamente han sido vetados en los escenarios, sin duda devendrá no solo menos discriminatorio, sino también más floreciente, más complejo y profundo, más rico y en definitiva más humano.

RECEPCIÓN Y CONCLUSIONES

La labor de María José Ragué Arias ha sido reconocida tanto en relación con sus estudios teatrales generalistas como por su labor periodística y divulgativa; sin embargo, los trabajos donde propone aplicar una perspectiva de género al estudio del teatro han corrido una suerte distinta. A pesar de su carácter pionero, o precisamente por el hecho de haberse publicado en un entorno académico relativamente poco dispuesto a incorporar ciertas innovaciones teóricas, la crítica feminista de Ragué no ha creado toda la escuela que sería deseable, en especial en el ámbito catalán¹⁰. Es de

¹⁰ Con excepciones puntuales como la tesis de María Consuelo Barrera Jofré (2016), que ofrece un panorama de la autoría femenina teatral catalana contemporánea y fue dirigida en parte por la investigadora.



justicia señalar que, en el ámbito hispánico, la falta de atención crítica a la autoría teatral femenina que la investigadora denunció en los años noventa dio paso desde esa misma década a un panorama cada vez más esperanzador, que ha fructificado en numerosas y sólidas trayectorias dedicadas a la cuestión, así como en encuentros y congresos regulares¹¹. En los últimos años, además, han empezado a surgir trabajos que se atreven a explorar explícitamente el vínculo del teatro contemporáneo con el feminismo¹². Con todo, la recuperación de las aportaciones feministas de Ragué Arias continúa constituyendo un movimiento crítico de importante potencial hermenéutico en la actualidad, sobre todo en el contexto de un *momentum* de relativa bonanza para las reivindicaciones feministas –del cual, a mi entender, el estudio del teatro ibérico contemporáneo podría beneficiarse ampliamente–.

Con este artículo he perseguido hacer patente la vigencia de las propuestas de Ragué Arias para impulsar y dar continuidad a una crítica feminista en un sentido amplio: la aplicación de una perspectiva de género transversal al estudio del teatro contemporáneo; la atención a la discriminación de la autoría femenina y por extensión a las desigualdades que rigen el contexto de producción teatral; el análisis de la representación de las mujeres y el género en las obras; la consideración de iniciativas feministas, aunque se den en los márgenes; y la incorporación de la teoría teatral feminista anglosajona. Si mantener vivo un legado significa entablar con él un diálogo que resulte productivo para los desafíos del presente, la recuperación de la obra de Ragué también puede servir para reflexionar sobre aquellos puntos que cabría expandir o cuestionar desde la óptica contemporánea. Entre otras consideraciones posibles, personalmente señalaría la conveniencia de llevar la perspectiva de género más lejos para trabajar desde la interseccionalidad (Crenshaw 1991) del género con la raza, la clase y la sexualidad, entre otras categorías identitarias; la importancia de fundamentar el estudio de la autoría femenina y de la representación de las mujeres en un marco teórico de género, ampliando y profundizando la recepción de los estudios teatrales feministas anglosajones; y la pertinencia de cues-

¹¹ A riesgo de incurrir en omisiones, quisiera reseñar algunos de los nombres y estudios más significativos: Julio E. Checa Puerta (2011, 2012), Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (2008), Luisa García-Manso (2013), Raquel García-Pascual (2011), Emmanuelle Garnier (2011), Francisco Gutiérrez Carbajo (2014), Candyce Leonard y Iride Lamartina-Lens (2001), Pilar Nieva-de la Paz (1993, 2004, 2009), Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin (1998), Patricia O'Connor (1988), Itziar Pascual Ortiz (2008), José Romera Castillo (2005), Virtudes Serrano (1994) y Francisca Vilches-de Frutos (1992, 1997, 2010) y Francisca Vilches-de Frutos con Pilar Nieva-de la Paz (2012). Grupos como el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, dirigido por José Romera Castillo, y encuentros como las *Jornadas Internacionales de Teatro y Feminismos* de la RESAD o, en el ámbito catalán, las actas de la jornada *Dona i teatre al segle XXI* (2013), han permitido dar continuidad a este campo de estudio y otorgarle un espacio cada vez más reconocido.

¹² A modo de ejemplo, se han publicado: el volumen *Creació escènica a València avui. Feminismes, memòria, migracions i classes* (2019) de Carolina Boluda Gimeno, un estudio de Fabrice Corrons (2019) que incluye análisis de la intermedialidad en obras feministas gallegas, distintos trabajos de María del Pilar Jódar Peinado –como un análisis (2018) de la representación de la violencia machista en obras de dramaturgas españolas contemporáneas– y mi tesis doctoral (Nicolau Jiménez 2021).

tionar visiones esencialistas, evitando atribuir cualidades homogéneas al conjunto de las mujeres y trabajando para establecer una concepción articulada de las relaciones entre género, mujeres, teatro y feminismos.

Virginia Woolf (1929) y otros referentes del feminismo literario han defendido la necesidad de establecer relaciones genealógicas con escritoras del pasado que puedan servir como modelos para las autoras del presente: del mismo modo, el estudio contemporáneo de la autoría teatral femenina y sus aledaños puede beneficiarse de la reivindicación de investigadoras de generaciones anteriores. Recordemos que, como señala la poeta Maria Mercè Marçal, las instituciones son androcéntricas y tienden a reproducirse como tales, centrifugando las aportaciones femeninas, por lo que «cada generació de dones sembla començar de zero» (2004: 192). La capacidad de las estructuras patriarcales para perpetuarse y neutralizar procesos de cambio que señala Marçal parece resonar en la limitada recepción de las propuestas de Ragué y, de modo más general, en la escasa incorporación de una perspectiva de género transversal al estudio del teatro hispánico y catalán contemporáneos. Ante esta situación, aquellos estudios teatrales que aspiren a devenir un modelo crítico no androcéntrico ganarán vindicando referentes como Ragué Arias o las teóricas anglosajonas –como Sue-Ellen Case y Jill Dolan, entre muchas otras–. Es más: afianzar el trabajo del presente en modelos femeninos y/o feministas ayudará a desarrollar un modelo crítico que tenga opciones de perdurar en el tiempo y de consolidarse como perspectiva plenamente legítima y central en su campo de estudio. Ojalá la visión de la obra de María José Ragué Arias que presento aquí contribuya a esta dinámica y promueva el interés por reivindicar y conocer mejor el conjunto de su obra.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA EXTENSIVA DE MARÍA JOSÉ RAGUÉ ARIAS¹³

- RAGUÉ ARIAS, María José (1969): «Dossier Teatro Radical USA», *Yorick* 35: 4-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1971): *California trip*, Barcelona: Kairós.
- RAGUÉ ARIAS, María José (ed.) (1972): *Hablan las Women's Lib*, Barcelona: Kairós.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1974): *Los movimientos pop*, Barcelona: Salvat.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1977): *Aspectos feministas en el «Nuevo teatro crítico» de Emilia Pardo Bazán* [Tesis de Licenciatura, Universitat de Barcelona, Barcelona].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1979): *Proceso a la familia española*, Barcelona: Gedisa.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1982): «Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat», *Papers* 15: 3.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1984a): *I tornarà a florir la mimosa*, Barcelona: Edicions 62.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1984b): «El teatro feminista, o el no-teatro no-feminista», *Estreno* 10(2): 47.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986a): *Clitemnestra*, Barcelona: Millà.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986b): *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX* [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, Barcelona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1986c): *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX. Resum de la tesi presentada per assolir el grau de doctor en Filologia per M^a José Ragué Arias*, Centre de Publicacions Intercanvi Científic i Extensió Universitària, Universitat de Barcelona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1989): *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*, Sabadell: AUSA.
- RAGUÉ ARIAS, María José (198?): *Ritual per a Medea* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1990): *Crits de gavines: obra en dos actes*, Barcelona: Millà.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991a): *Lagartijas, gaviotas y mariposas: lectura moderna del mito de Fedra*, Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991b): *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*, Sada: Edición do Castro.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1991c): «Arts escèniques: el teatre, el gènere més difícil», *Cultura. Butlletí del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* 4(25): 32-33.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1992): *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1993a): «La mujer como autora en el teatro español contemporáneo», *Estreno* 19(1): 13-15.

¹³ En esta bibliografía se incluyen todos los textos y otros materiales de María José Ragué Arias mencionados en el artículo, junto a otros que se ha considerado pertinente añadir. No se incluyen críticas teatrales periodísticas.

- RAGUÉ ARIAS, María José (1993b): *Encara no té nom* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (coord.) (1994a): *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994b): «Comunicació entre gèneres: una mirada teatral cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 15-26.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994c): «Dona i teatre avui a Catalunya», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 54-57.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994d): «El llenguatge escènic de les dones: aportacions recents», en María José Ragué Arias (coord.), *Dona i teatre: ara i aquí*, Barcelona: Institut Català de la Dona, 163-172.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1994e): *Les dones de Troia Versión de María José Ragué Arias a partir de la tragedia «Las Troyanas» de Eurípides* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Ariel.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1997): *Objetivo: Vodevil* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998a): «La obra de algunas autoras españolas contemporáneas desde la perspectiva de la teoría teatral feminista», en Laura Borràs Castanyer (ed.), *Reescribir la escena*, Madrid: Fundación Autor, 227-235.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998b): «Teoria i crítica del teatre feminista», *Assaig de teatre* 10-11: 125-140.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1998c): *Sorpresa! Sorpresa! Monólogo para una actriz*, en Patricia W. O'Connor (ed.), *Mujeres sobre mujeres: teatro breve español = One-act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid: Fundamentos, 191-211.
- RAGUÉ ARIAS, María José (1999): «La darrera generació teatral catalana del segle XX», en Jordi Sala (ed.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 53-73.
- RAGUÉ ARIAS, María José (199?): *La señora Cornelia. Versión libre de María José Ragué Arias a partir de la novela ejemplar del mismo título y de otros textos de Miguel de Cervantes* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/ Centro de Documentación Teatral.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2001): «Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica», en Carmen Morenilla Talens y Francesco de Martino (coords.), *Fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental. 4, Universitat de València, 3-5 de maig 2000*, Bari: Levante Editori, 367-378.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2004): «La mujer en el teatro clásico griego: las mujeres, víctimas de la guerra en la tragedia griega; «Antígona», una utopía para la paz», en José Monleón Benacer (coord.), *Mediterráneo: memoria y utopía; cultura e intolerancia; las troyanas, hoy; la armonía de lo diverso*, Murcia: Universidad de Murcia, 275-280.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2009): «Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra», *Anales de la literatura española contemporánea* 34(2): 559-576.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011a): «Feminisme i teatre» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/Feminisme-i-teatre_8169.html.



- RAGUÉ ARIAS, María José (2011b): «Teatre, l'opinió d'una especialista» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/Teatre--l-opini%C3%B3-d-una-especialista_8163.html.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011c): «Una dona de teatre» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/Una-dona-de-teatre_8162.html.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011d): «El casament, l'anada a Berkeley i el fill» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/El-casament--l-anada-a-Berkeley-i-el-fill_8161.html.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2011e): «Jesús Moll, un metge com ja no n'hi ha» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/Jes%C3%BAs-Moll--un-metge-com-ja-no-n%E2%80%99hi-ha_8164.html.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2012): «California Trip i els Grans Reportatges» [Vídeo], URL: http://www.memoro.org/es-ca/%3Ci%3ECalifornia-Trip%3C-i%3E-y-els-grans-reportatges_8160.html.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2012b): «Erotismo en el teatro catalán a partir del año 2.000. Sobre el proyecto T-6, Angels Aymar y Eva Hibernia», en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 85-98.
- RAGUÉ ARIAS, María José (2013): «Dona i teatre, la veu trencada de la falsa normalitat», en Jordi Lladó y Jordi Vilaró (eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum, 17-28.
- RAGUÉ ARIAS, María José (19??): *Tríptic de miralls* [Manuscrito].
- RAGUÉ ARIAS, María José, et al. (1998): *Dones i Catalunya, Assaig de teatre* 10: 153-196, URL: <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145401>.
- RAGUÉ ARIAS, María José y Luis RACIONERO GRAU (1969): «El teatro en Estados Unidos. Del musical al revolucionario», *Yorick* 32: 49-54.
- RAGUÉ ARIAS, María José, Armonía RODRÍGUEZ e Isabel-Clara SIMÓ (1984): *...I Nora obri la porta* [Separata], *Entreacte* 8.
- RAGUÉ ARIAS, María José y STEINEM, Gloria (1975): *La liberación de la mujer*, Barcelona: Salvat.

OTRAS AUTORAS CITADAS EN EL TEXTO

- AUSTIN, Gayle (1990): *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Michigan: University of Michigan Press.
- BARRERA JOFRÉ, María Consuelo (2016): *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)* [Tesis doctoral], Universitat de Barcelona, Barcelona, URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/147256>.
- BOLUDA GIMENO, Carolina (2019): *Creació escènica a València avui. Feminismes, memòria, migracions i classes*, Valencia: L'Estiba Cultural.
- BUTLER, Judith (1988): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal* 40(4): 519-531.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York: Routledge.
- CASE, Sue-Ellen (2008 [1988]): *Feminism and Theatre*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.





- CHECA PUERTA, Julio E. (2011): «Mujeres y teatro en la escena española actual: Angélica Liddell (1966) e Itziar Pascual (1967)», *Anales de la literatura española contemporánea* 36(2): 379-406.
- CHECA PUERTA, Julio E. (2012): «Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del diti-rambo al rap», en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas: (siglos XX y XXI)*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 353-367.
- CIXOUS, Hélène (1980): «The Laugh of Medusa», en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms: An Anthology*, Harvester: Brighton, 245-264.
- CORRONS, Fabrice (2019): «Écran, sexualité, genre et scène. Intermédialité et activisme féministe/queer dans les théâtres catalan et galicien contemporains», *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique* 177-178-179: 1-38.
- CRENSHAW, Kimberle (1991): «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review* 43(6): 1241-1299.
- DIAMOND, Elin (1989): «Mimesis, Mimicry and the “True-Real”», *Modern Drama* 32(1): 58-72.
- DOLAN, Jill (2012 [1988]): *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FLOECK, Wilfried, Herbert FRITZ y Ana GARCÍA MARTÍNEZ (eds.) (2008): *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim: Georg Olms.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2013): *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK.
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel (2011): *Dramaturgas españolas en la escena actual*, Madrid: Castalia.
- GARNIER, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino: Dramaturgas españolas contemporáneas*, Bilbao: Artezblai.
- GODAYOL, Pilar (2020): *Feminismes i traducció (1965-1990)*, Lleida: Punctum.
- GÖTTNER-ABENDROTH, Heide (1986): «Nueve principios para una estética matriarcal», en Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 99-118.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (ed.) (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- HART, Lynda (1989b): «Introduction: Performing Feminism», en Lynda Hart (ed.), *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1-21.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) (1996-2000): *Autoras en la historia del teatro español: 1500-1994*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2018): «Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI», *Signa* 27: 617-645.
- LAMB, Margaret (1974): «Feminist Criticism», *The Drama Review* 18(3): 46-50.
- LEONARD, Candyce e Iride LAMARTINA-LENS (eds.) (2001): *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los noventa*, Ottawa: Girol Books.
- LLADÓ, Jordi y Jordi VILARÓ (eds.) (2013): *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum.
- MARÇAL, Maria Mercè y Mercè IBARZ (ed.) (2004): *Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*, Barcelona: Proa.
- NICOLAU JIMÉNEZ, Adriana (2021): *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)* [Tesis Doctoral], Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, URL: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/671649>.

- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (texto y representación)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (2004): «La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29(2): 63-91.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (coord. y dir.) (2009): *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- NIGRO, Kirsten y Phyllis ZATLIN (eds.) (1998): *Un escenario propio = A Stage of Their Own*, Ottawa: Girol Books.
- O'CONNOR, Patricia (1988): *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid: Fundamentos.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar (2008): *¿Un escenario de mujeres invisibles? El caso de las Marías Guerreras*, Málaga: Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- REINHARDT, Nancy (1981): «New Directions for Feminist Criticism in Theatre and the Related Arts», *Soundings* 64(4): 361-387.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2005): *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor.
- SALVAT, Ricard (1998a): «A propòsit del nostre espectacle *Dones i Catalunya*», dentro de «Programa de mà de *Dones i Catalunya*, espectacle de la companyia Adrià Gual», *Assaig de teatre* 10-11: 143-145.
- SERRANO, Virtudes (1994): «Hacia una dramaturgia femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19(3): 343-364.
- SOLGA, Kim (2016a): *Theatre & Feminism*, London: Palgrave.
- TOMÀS ALBINA, Alba (2017): *Electra: mite i recreació en el teatre contemporani* [Tesis doctoral], Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/402440>.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (1992): «Panorámica de la escena española en la década de los ochenta: algunas reflexiones», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (1-3): 207-220.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (1997): «El teatro español de los noventa: algunas claves para su comprensión», *Hispanística XX* (15): 151-158.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (2010): «Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo», *Aleph* 24: 9-28.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca y Pilar NIEVA-DE LA PAZ (coords. y eds.) (2012): *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XIX y XX)*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- WOOLF, Virginia (2012 [1929]): *A Room of One's Own. Three Guineas*, London: Vintage Digital.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne (1986): «The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, "Race" and Class», *Theatre Journal* 38(4): 389-407.



NOTAS SOBRE LA AUTOFICCIÓN EN LA OBRA DE MARÍA VELASCO

Felipe Santiago Pérez Cabrera
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La dramaturgia actual reivindica los estudios de género como un ámbito crítico primordial y María Velasco desarrolla una producción dramática significativa susceptible de ser analizada. La metaficción como fenómeno que introduce el hecho autoficcional se ampara en la idea del teatro dentro del teatro sobre la base de dos hechos: el primero consiste en adentrarse en los entresijos de la estructura teatral y el segundo establece recoger fragmentos de la realidad para materializarlos en la escena. La autoficción es un recurso fenomenológico que adquiere relevancia en la obra velasquina: es una fórmula que consiste en abordar el aspecto desde la perspectiva ficcional, aportando un número significativo de recursos literarios en los textos que presenta la autora. Lo autobiográfico se establece para incluir aspectos personales que adquieren un valor añadido; el resultado es la simbiosis entre ficción y realidad. El fin que persigue se corresponde con la catarsis que se produce en el desarrollo de su *performance*.

PALABRAS CLAVE: metaficción, autoficción, catarsis, violencia, teatro.

NOTES ABOUT AUTOFICTION IN THE PLAYS BY MARÍA VELASCO

ABSTRACT

Current dramaturgy claims gender studies as a primary critical field and María Velasco develops a significant dramatic production capable of being analyzed. Metafiction as a phenomenon that introduces the autofictional fact is based on the idea of theatre within theatre on the basis of two facts: the first consists of entering the intricacies of the theatrical structure and the second establishes collecting fragments of reality to materialize them in the scene. Autofiction is a phenomenological resource that acquires relevance in Velasco's work: it is a formula that consists of approaching the aspect from a fictional perspective, providing a significant number of literary resources in the texts presented by the author. The autobiographical is established to include personal aspects that acquire added value; the result is the symbiosis between fiction and reality. The aim she pursues corresponds to the catharsis that occurs in the development of her performance.

KEYWORDS: metafiction, autofiction, catharsis, violence, theatre.



1. INTRODUCCIÓN

Desde que Serge Doubrovsky¹ utilizara la autoficción como mecanismo literario, la producción de obras asociadas a este recurso no ha dejado de crecer en el ámbito de la creación artística. La dramaturgia actual femenina tiene un papel relevante en los estudios de género ya que su trascendencia se fundamenta en una nómina admirable de autoras y la crítica teatral no deja de valorar su trabajo. La autoficción es un recurso literario que se visibiliza en ciertas obras con autoría femenina en general y en María Velasco, en particular, se observa una aplicación rica de esta estrategia. La autoficción se muestra desde una doble perspectiva ficcional y real: la real se basa en hechos biográficos que se localizan en la vida de la autora, y lo irreal se presenta como un elemento que recupera paisajes de la memoria de Velasco y a partir de ese ejercicio de *restitución*, comienza a deslizar elementos ficcionales desde el recuerdo de forma no lineal. Por lo tanto, su teatro se debe a la realidad individual y a esta transformada en proceso creativo cuya reflexión *regresa* bajo el dominio de la ficción.

Musitano, en el ámbito de la narración, señala la importancia que tiene el recuerdo, diferido de lo biográfico en tanto en cuanto el primero no se somete a un orden lógico de causa y efecto como lo puede hacer la autobiografía:

A mi modo de entender, en esta clase de textos no importa tanto si lo que se cuenta es mentira o si el contenido es realmente autobiográfico, como que la ficción de la autonovela se funde en el carácter imaginario de la irrupción de los recuerdos. Es decir, la hipótesis que articula esta aproximación es que en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; y que es esto lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida (Musitano 2016: 105).

Velasco utiliza la autoficción en sus representaciones y estas se circunscriben en el movimiento artístico del posmodernismo², habida cuenta de que hay una correlación entre el universo fragmentario que radica en los recuerdos vividos por la autora con la obra que se va a establecer en el marco artístico posmodernista, es decir, autoficción y posmodernidad se abrazan.

Y todo ello desde la visión particular velasquina que se ampara en tres procedimientos conceptuales: la metafiction, la autoficción y la catarsis, de modo que la metafiction comparece como una forma autorreflexiva que invita al creador a establecer una conexión experimental con otra entidad intelectual o física en su mismo mundo creativo.

¹ Crítico literario francés que utiliza por primera vez el término autoficcional en la obra *Hijos*. La autoficción se entiende como un cruce entre una narración que parte de la biografía de un autor y la narración de un acontecimiento ficticio creado por el propio escritor.

² Lehmann señala en su obra *Teatro posmoderno* (2013) que el género teatral ya no tiene valor solo en el texto, sino que se va diluyendo en importancia en la escena, es decir, en el espectáculo.

La experiencia metaficcional se puede interpretar de diferentes formas ya que su rango de expansión es amplio, por lo que conviene acotar su identidad: «Según Abel, los metadramas son “piezas sobre la vida como ya teatralizada...”» (Larson 1992: 1014). Es decir, en la obra de Velasco se observa una intención metaficcional basándose en la vida como algo ya teatralizado.

Por tanto, la visión personal de la autora es una manera de entender el mundo que le es propio y que coadyuva para la representación de la obra. O sea, la realidad que ella ha vivido se convierte o traslada al escenario para ser objeto de laboratorio y, por ende, sus metadramas son personales y autorreferenciales.

La segunda acepción que se deriva del metateatro es la referente al tópico viejo conocido como el teatro dentro del teatro, rastreado por Curtius (1984: 203 y ss.), de amplia fortuna en el Siglo de Oro e irradiado hasta el teatro contemporáneo³.

La catarsis es el resultado final de la obra velasquina ya que el objetivo de su teatro es llegar a la conciencia colectiva mediante la purificación de las emociones a la *manera* aristotélica desde la compasión que genera en el espectador: este se siente parte de la acción y un personaje más de la función. La intención del teatro posmoderno de Velasco establece un vínculo de implicación de los espectadores. Tanto la autoficción como la metaficción son premisas que se funden en su denominador común: la catarsis. La purificación que se deduce de la acción catártica en la dramaturgia velasquina se nutre de diferentes contenidos: violencia de género, machismo, maltrato animal... Esta casuística se encuadra en el teatro posdramático: «Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro postdramático* indica la interdependencia continua entre el teatro y texto, aun cuando el discurso del *teatro* ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto solo como elemento, esfera y *material* de la disposición escénica y no como elemento dominante» (Lehmann 2010: 3), en general, y el fragmentarismo, en particular, es una fórmula empleada por Velasco que da vida y consistencia a su espectáculo; la dramaturgia no lineal no es una excepción, es un *continuum* en su obra. El resultado es apuntar con un láser al espectador que asiste a su función y someterlo a la reflexión.

2. DRAMATURGIA FEMENINA ACTUAL: MARÍA VELASCO

María Velasco es una autora cuya formación variopinta ha hecho que se haya ido enriqueciendo del entorno teórico posmodernista y, en consecuencia, su dramaturgia suele estar sometida a propuestas escénicas arriesgadas. Sus obras representan algunos bloques temáticos como son la violencia de género, el feminismo, el patriarcado social, etc. Algunos títulos así lo señalan: *La soledad del paseador de*

³ «En el teatro dentro del teatro, por lo general, se presenta un espectáculo en el que los hombres son actores y, sin dejar de serlo, se convierten en espectadores de la representación de otros actores. Todo ello bajo la mirada del público real» (Andrés-Suárez *et al.*, 1997: 13).



perros, Si en el árbol un burka, Escenas de caza, Los dolores redondos, etc. Su *performance* en *Los dolores redondos* es influencia de la dramaturgia de Angélica Liddell: el teatro suscita crítica en el espectador siendo el objetivo de convicción dramática generar cierta zozobra en él.

El panorama del teatro actual femenino está obteniendo resultados significativos. Las dramaturgas del vigente siglo XXI forman una nómina de autoras que invitan al optimismo. El teatro femenino crece al margen de la dramaturgia patriarcal que ha existido desde los inicios del género. No obstante, la praxis que emana dicho fenómeno teatral está amparada en aquellas acciones que ya no pertenecen al mundo doméstico y que, por fin, adquieren un valor que está en sintonía con la escena pública (Gutiérrez Carbajo 2014: 11).

Mercè Saumell señala a propósito de la invisibilidad de la mujer en la historia del teatro:

En los comienzos del teatro, en la Antigua Grecia y posteriormente en Roma, autores como Esquilo, Sófocles o Eurípides escribían obras mitológicas llenas de personajes femeninos. Sin embargo, cuando estas obras pasaron a representarse, los actores, siempre masculinos, empleaban unas máscaras con rasgos de mujer para interpretar a estos personajes. Ellas han estado excluidas del teatro, especialmente de la escena griega y romana, del *nô o nob* japonés (forma tradicional iniciada en el siglo XIV), del teatro tradicional chino o de los escenarios isabelinos en tiempos de Shakespeare. Después las mujeres que se convirtieron en actrices tomaron la palabra y se expresaron a través de su cuerpo; pero solo eran intérpretes de los autores y de los directores de escena, casi siempre masculinos. Y así ha sido hasta décadas recientes. Pensemos que, durante siglos, ser actriz y prostituta fueron prácticamente sinónimos (Saumell 2019: 9-10).

Lo que caracteriza al teatro de Velasco es la capacidad que tiene para establecer una serie de elementos particulares que generan varias acciones en la escenificación y que rompen con la ilusión del teatro convencional, y esta capacidad de ruptura fomenta que la cuarta pared se diluya definitivamente para establecer una relación directa con el espectador de su teatro. Por tanto, el teatro velasquino se enfoca más en la escena que en el texto. Sus obras están hechas para la representación y, en consecuencia, su dramaturgia va dirigida a lo que acontece en el escenario.

Hay un movimiento cultural que lleva implantándose desde hace varias décadas y que está consolidado: el posmodernismo. La fragmentación que es recurrente en el teatro de Velasco es una forma no lineal de representación y genera cierta atención por parte del espectador para que sea partícipe de la *performance*. En consecuencia, el resultado es romper con la convención para ofrecer inquietud en el espectador.



3. METAFICCIONALIDAD: EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO

El metateatro⁴ es un aspecto significativo en la dramaturgia de Velasco habida cuenta de que su historia biográfica es trasladada a las tablas para ser sometida a laboratorio. En primer lugar, al remitirse a aspectos personales, consigue que los espectadores pierdan sutilmente la sensación de ser meros observadores de la obra, participando activamente de la misma. En segundo lugar, la vida real es llevada a la escena, pero entendiendo que la propia vida es ya un teatro, en consecuencia, el teatro está en el teatro, pero solo desde la base en la que el teatro sirve como instrumento de estudio para enfocarse en temas relevantes del mundo real. Es decir, no es tanto el estudio de cómo se hace teatro como para qué se hace teatro. En esta línea Peinado apunta:

Junto a estos personajes metaficcionales pueden aparecer otros mecanismos meta-teatrales como el teatro dentro del teatro, la presencia de un narrador, la autoconciencia del personaje, la confusión entre realidad y ficción, y el *theatrum mundi*. [...] Los personajes metaficcionales, como estudió June Schlueter (1979), establecen una analogía metafísica con los espectadores reales, de manera que la presencia de una figura que es consciente de sus estatus de ente ficticio provoca una reflexión por parte de la audiencia con implicaciones existenciales. No obstante, para que este proceso reflexivo se produzca, es necesario salvar el abismo que separa el escenario de la sala (Peinado 2017: 30).

En consecuencia, el resultado de la metaficción es apelar a la conciencia colectiva para generar la crítica individualizada del espectador que acude a la sala. No hay eufemismos para llegar a la fricción, se busca generar irrupción. Si hay un sustantivo que defina el teatro de Velasco es violencia. Porque mediante ella no hay individuo que quede al margen de sus implicaciones psíquicas. Así, al quitarse las prendas, el actor entra en conexión con el espectador que queda atrapado ante lo que observa en la escena. La técnica que utiliza Velasco para entablar una relación con el público es el distanciamiento brechtiano. La intención que subyace de este contexto teatral posmoderno es crear un ambiente en el que quien asista a la representación sea susceptible de ser un intérprete más de la actuación y, por tanto, la *invasión* que produce es directa.

⁴ «Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se *autorrepresenta*. No es necesario –a diferencia del *teatro dentro del teatro*– que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada» (Pavis 2019: 288-289).



3.1. LA METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN *LOS DOLORES REDONDOS*

La metaficción y autoficción entran en juego complementándose en la obra velasquina. Fernández señala que hay algunos críticos o espectadores que no comprenden el teatro propuesto por la autora:

Algunos espectadores avezados en el análisis espacial han reprochado a las direcciones escénicas de María la falta de profundidad de campo en sus propuestas visuales; es decir, su concepto del espacio teatral en la horizontal del escenario, a modo –dice ella– *de friso*, en la que no se da una perspectiva ilusionista. Más bien una adición de elementos autónomos y polisémicos, anti realistas, que dialogan con las voces que los van habitando de forma concomitante, no permanente; ni siquiera de forma sincrónica, pues a menudo pertenecen a tiempos superpuestos (Fernández 2018: 145-146).

La confusión está servida habida cuenta de que las piezas del puzle no encajan desde el punto de vista lógico causa-efecto. La dramaturgia de Velasco se establece a partir de fragmentos sueltos que conviven en parataxis (independientes unos de otros), pero que desde el contexto y de forma holística, todos sus componentes están cohesionados. A este respecto Fernández anota que «Con las piezas autobiográficas que ella misma ha encarnado –la performance *Los dolores redondos*– Velasco ha emprendido una línea de exploración sobre materiales teatrales y los materiales visuales» (2018: 146). Es decir, sobre metaficción, ya que aporta una escena sobre cómo se sentía la actriz en la representación de otra obra de teatro, *La ceremonia de la confusión*: «En el caso de *Los dolores redondos* María narraba su periplo personal y profesional durante la gestación del espectáculo *La ceremonia de la confusión*, en el CDN (Madrid, 2013); y esto era algo verificable objetivamente» (Fernández 2018: 57). Por tanto, en este caso se puede afirmar que metaficción y autoficción convergen para establecer un objetivo común: la catarsis del espectador. Velasco entiende el teatro como parte relevante en la crítica social, y la autoficción se formaliza ya que es el propio tatuaje que se hace en el escenario que representa su *performance*.

Fernández afirma que «*Los dolores redondos* termina poco después de haberse acabado el tatuaje, y pertenece al género de las acciones irrepetibles en el teatro, cercano a la *performance*, puesto que el hecho de tatuarse es real y la autora lleva desde entonces, en su muslo izquierdo, el título del célebre poemario baudelairiano» (2018: 78). Efectivamente, hay un intento de unificar vida real y ficción en la dramaturgia de la autora. Velasco nos señala el hecho autoficcional; en ese momento nace la necesidad de ampliar el horizonte intelectual y asistir a un instante en el que la didascalía se nos presenta en la escena:

Luego fue necesario desaprender,
hacerse el olvidadizo.
Al fin y al cabo, un autor se define
por una suma de desobediencias
al modo institucional de representación.
Pasé por alto los clásicos,



Acumulé con ansiedad,
casi bulimia,
LECTURAS POR ENCIMA DE MIS POSIBILIDADES.
ALGUNAS SE TATÚAN EN EL CÓRTEX,
COMO EL ÁCIDO RIBONUCLEICO.
PROGRAMAN COMO LA GENÉTICA
O EL DESTINO DE LOS VIEJOS GRIEGOS.
Son como el tatuaje de una mafia,
o los antecedentes penales (Fernández 2018: 167-168).

La magia del teatro es hacer todo lo imposible en representable y, desde la visión dramaturgica de la autora, consigue calar en la conciencia colectiva con violencia, de mayor o menor grado; y si el efecto que desea transmitir es el tiempo presente, no hay mejor opción que la estrategia única e irreplicable de su *performance*. Y es en ese preciso instante en el que quedamos subsumidos en la autorreflexión de Velasco, es decir, la simbiosis entre metaficción y autoficción está constatada, el teatro dentro del teatro existe en la representación y la violencia que se ejerce sobre el emisor del mensaje (Velasco) y el receptor (espectadores) se ejecuta en correferencia. Se trata, en definitiva, de horadar el cuerpo tanto como la cultura que se impone a un individuo y el único camino que permite la desviación se convierte en el desaprobar o deconstruir para volver a construir un edificio con un andamiaje distinto.

Si se parte de la base de que el hecho biográfico es una característica inherente a la dramaturgia de Velasco, el teatro documental podría ser su referente. Sin embargo, Velasco no presenta su propuesta basada exclusivamente en lo biográfico; implementa su dramaturgia con retazos de su vida que le sirven como escaparate para la purga final: tanto el espectador como la autora de la obra se verán abocados a señalar sus «miserias» para ser expuestas a la empatía como un fenómeno que ayuda a acercarnos desde la compasión, asimilando el sufrimiento ajeno. No obstante, el resultado no es pasivo o compasivo, sino que da un salto más en la jerarquía psicológica y ahonda en la propia reflexión. A este respecto Páramo-Ortega afirma:

La compasión, o sus preliminares la simpatía y la empatía, inician la posibilidad de regular las relaciones humanas y mitigar la agresividad. La capacidad de sentir compasión es el requisito básico indispensable para cualquier conducta ética. El sentimiento de compasión puede ser la última válvula de escape que impide la total destrucción del otro (2006: 28).

El dolor que transita en la obra de Velasco es compartido por los espectadores y por la autora. La violencia que se sonsaca del decurso dramático es la razón por la cual su propuesta en escena parece casi un tabú porque no se limita al dolor superfluo; es decir, la imagen que provoca es nítida y se interpreta como un binomio entre el tatuaje y la biografía de la autora provocando la autoficción:

NO HAY DE QUÉ PREOCUPARSE,
LA PIEL SE REGENERA
TRAS UNA HERIDA O UNA CORTADA.



LAS CÉLULAS SON COLONIALISTAS Y COLONIZADORAS.

LO DAÑADO SE DESECHA EN FORMA DE COSTRA.

¡Y la felicidad es un concepto tan europeo! (Fernández 2018: 184-185)

La autoficción es un recurso que suscita ambigüedad y, en el mundo dramático de Velasco, es una constante que está diseñada para ser un axioma pertinente en sus piezas teatrales. La experiencia en la escena se identifica con la *performance* que se aleja de la convención literaria: es políticamente incorrecto el teatro que produce. La consecuencia de emitir mensajes cargados de tabús es la mirada atenta del espectador. El desecho que se genera por la acción violenta de tatuar en la piel son los despojos que no se regeneran, ya que en el decurso hay vencedores y vencidos y estos últimos mueren porque ya no son útiles. El desecho es lo que hay que erradicar del cuerpo, de la mente, de la psiquis, en definitiva: el trauma debe ser expulsado con la intención de que no vuelva a aparecer. El *yo* enunciativo emite el mensaje que se envuelve en un contenido que es el desperdicio que no puede ser reciclado o reutilizado:

Las palabras son heridas sobre el papel...

y, ahora, sobre la piel.

Un actor de método

(los actores de método

siempre niegan que lo son),

se pregunta dónde ha comprado

unas medias por la noche

(en la ficción).

[...]

Seré una romántica,

(al fin al cabo, la escritura es reaccionaria)

pero escribo,

por pulsiones (de placer),

sin desprenderme

del miedo (ya realizado)

a que la maquinaria de la producción,

deteriore aquel ritual que comenzó

como una manera de escapar a la realidad

plomiza, falaz y desigual (Fernández 2018: 169-170).

La interpretación de este fragmento se ampara en la literatura como ficción, en la realidad como la piel y en la autoficción como colofón de estas entidades que se suman al decurso de la obra *Los dolores redondos*:

... podemos ensayar una definición de la *ficcionalización* como sigue: proceso según el cual un sujeto modifica intencionalmente el material del mundo de referencia, estableciendo relaciones plurivalentes entre los tres constituyentes de la situación comunicativa: él mismo como sujeto productor, la zona de referencia en cuestión y el sujeto receptor, activo, a su vez –y según su competencia lectora– en tal modifi-



cación intencional. El resultado de este proceso es la construcción de un universo autorreferencial donde todos los componentes –independientemente de sus relaciones con lo «real»– han sufrido una conversión cualitativa que los signa como ficticios desde el mismo hablar que los enuncia. Y evidentemente, el factor que aglutina y potencia este proceso es la imaginación (Bustillo 1997: 71-72).

En consecuencia, el fragmentarismo en la dramaturgia velasquina se vincula con la metaficción y autoficción. Las fronteras no quedan bien delimitadas entre estos conceptos que no conviven independientes, aunque sí en parataxis. Es decir, cada una de las partes se entienden como funcionales en la obra y el que debe hilar o unir las no es un decurso lógico y causal de los acontecimientos, sino un inteligente espectador que se ve apelado desde el primer momento.

4. HACIA LA VIOLENCIA AUTOFICCIONAL VELASQUINA

El posmodernismo nos entregó a un Brecht activista. En *Un hombre es un hombre*, Galy Gay se posiciona en la no acción y es un personaje que está condicionado por el entorno:

En *Un hombre es un hombre* Brecht muestra a Galy Gay, un buen hombre que desconoce quiénes fueron su padre y su madre, un ser obediente que una mañana sale de su casa a comprar un pescado para el almuerzo. [...] Para que quede claro, Brecht no afirma que las otras poéticas del ser humano sean inmodificables. En Aristóteles mismo, el héroe termina por comprender su error y se modifica. Pero Brecht plantea una modificación más amplia y total; Galy Gay no es Galy Gay, no existe pura y simplemente; Galy Gay no es Galy Gay, sino que es todo lo que Galy Gay, en situaciones determinadas, es capaz de hacer (Boal 2013: 105).

La supervivencia deja al hombre en la diatriba: si actúa para cambiar el sistema o se deja llevar por esta «cómoda» situación del mero sobrevivir.

En *Escenas de caza* de Velasco se señala al individuo que parte de una situación alejada del conformismo institucional o sistémico. El personaje principal de la obra, el chivo, se muestra como un ser que regresa al lugar donde creció. Se distancia del Brecht en *Un hombre es un hombre*, habida cuenta de que se enfrenta a la manada, en definitiva, al sistema. En consecuencia, son dos personajes en la posmodernidad que aparentemente parecen distanciados por el decurso de la dramaturgia; no obstante, aquello que parece distante es la ratificación de las consecuencias crueles del individuo inmerso en la sociedad. La violencia se evidencia porque la «voluntad individual nada determina. La acción no se desarrolla como se desarrolla porque él es como es: se desarrollaría de la misma manera, aunque fuera completamente distinto de lo que es» (Boal, 2013: 107). Por tanto, es una violencia pasiva que se ejecuta en el personaje de Brecht y activa en la de Velasco:

Descendemos de cazadores –la carrera de espermatozoides es el primer ejemplo de rivalidad; en segundo lugar, los niños prodigio–. Descendemos de cazadores,



pero hay una diferencia entre cazar para comer y cazar por... ¿deporte? Entre la caza menor y la mayor; la caza con búho y la caza del zorro; el cazador furtivo y el señorito equipado en Decathlon. Mejor admitir cuanto antes que nuestros antepasados fueron piratas: darwinismo fatal. De lo contrario, no estaríamos aquí. Pero en tiempo de paz, la gente mata igual. ¡Los efectos catárticos del crimen! No hay nada mejor que un marcador cinco-cero a favor del equipo propio. Nada tan catártico como un linchamiento, un crimen consensuado y ejecutado por demócratas (Velasco 2018: 23).

La fuente de la que bebe Velasco es la vida fragmentaria que fluye en el texto dramático y se observa en el texto escénico. *Escenas de caza* comienza con la señalización de elementos abstractos como sobrevivir, apaciguar, catarsis, etc., una batería de redes isotópicas semánticas que transitan en ella para generar el escenario que se observa de forma general. Antes de la intervención del personaje principal (el chivo) se produce una que viene del pregonero que relata aquello que se va a representar: la violencia colectiva contra el individuo. Por tanto, un mundo ajeno al individuo que no acepta su entorno es la antesala del personaje, que se sumerge en el caos deshumanizado para criticar el mundo que le es adverso o impropio, porque no participa de él.

En el teatro postdramático formulado por Lehman (2013) la polisemia y fragmentación son aliadas paratácticas, entre otras, que se implementan para generar un teatro, cuando menos, disruptivo. Si hacemos referencia a la dramaturgia femenina que juega un papel relevante en el panorama actual, en el que se acepta la violencia como un denominador común, y en sintonía con la obra velasquina, Sarah Kane es una autora que hace del teatro su autobiografía⁵ siendo su objetivo la violencia excesiva:

- Dios mío, ¿qué te pasó en el brazo?
- Me lo corté
- Es una llamada de atención muy inmadura. ¿Te alivió hacerlo?
- No.
- ¿Sirvió para aliviar la tensión?
- No.
- ¿Te alivió hacerlo?
- No.
- No entiendo por qué lo hiciste.
- Entonces pregunta.
- ¿Alivió la tensión?
- (Un largo silencio).*

⁵ En el diccionario de Platas se afirma que la autobiografía es: «Género *narrativo-histórico* que consiste en la relación, por parte del autor, de su propia vida o aspectos de ella: la persona del *autor* coincide, por lo tanto, con la del narrador. Se trata, pues, de un relato *autodiegético* basado en la *analepsis*» (2012: 59).

- ¿Puedo mirar?
- No.
- Me gustaría mirar, a ver si está infectado.
- No.
- (*Silencio*).
- Supuse que ibas a hacer esto. Mucha gente lo hace. Alivia la tensión.
- ¿Alguna vez lo hiciste? (Kane 2006: 103-104).

Después de haber terminado de escribir la obra, Sarah Kane se suicida. Hay un componente que impregna toda su pieza: la constatación de la desesperanza que aniquila cualquier atisbo de esperanza y que, implícitamente, genera una atmósfera que admite el desgarrar y la violenta incertidumbre: manifestándose en cuerpo y mente. En *Escenas de caza* la masa empuja a la acción malintencionada, es decir, violenta sobre el individuo que se pierde, y al que no le queda más remedio que dejarse arrastrar por la manada:

CHIVO

Julio se va a morir. Es importante señalarlo, es algo que sucederá.

(Estalla en risas. Un ataque. Se calma. Habla confundiendo los géneros de las palabras –femenino y masculino–.)

Creí que había hecho las cosas bien. Que era una persona de la media, una estadística... Nací demasiado tarde y con nombre compuesto. Dos brazos, dos piernas, un cuerpo y una cabeza [...] Mi hombría la aprendí al decir «no», la aprendí desaprendiendo (Velasco 2018: 80-81).

El chivo agoniza siendo víctima de la manada. Ultrajado y herido se siente el vencedor que ha luchado hasta el final y que ha vuelto al pueblo para recordarles quiénes son cada uno de ellos con sus miserias en un mundo deshumanizado. Por lo tanto, el chivo es el personaje que invita a la lucha activa, aunque muera: «Yo no pongo la otra mejilla, me pongo cuerpo a tierra. Me inmolo, te reviento. Pongo ternura y el culo... mi pecho descalzo» (Velasco 2018: 81).

Hay una parte de la obra velasquina que alude a la autoficción; que se basa en hechos biográficos y que en algún personaje es un *alter ego* de Velasco⁶, que pulula con una voz identificada como en el caso del chivo expiatorio que huye de su intrahistoria⁷ para volver al pueblo e indirectamente criticar lo que aquella gente representa.

⁶ En *Escenas de caza*, Sánchez admite que «... parte de la producción de María y me aventuro a constatar que su poética siempre circunda una suerte de autoficción, a veces explícita y otras disfrazada bajo *alter egos*...» (Velasco 2018: 10).

⁷ «La intrahistoria es la historia del adentro, de ese zócalo marino cuya temporalidad discurre en silencio. Se refiere, entonces, a un discurrir eterno, que no cesa de acarrear sedimentos al fluir callada» (Medina 2009: 123-139).



Al echar la vista atrás y hablar sobre sus años en el colegio, María Velasco recuerda pasar una etapa de «fobia social» que la dejó unos años sin salir a jugar al patio durante el tiempo de recreo. En la entrevista personal que tuvimos el 1 de marzo de 2017 recordaba: «A mí me daba mucho miedo el patio. Nunca quería bajar al recreo y me quedaba escondida por ahí. Entonces durante un montón de años me llevaron a lo que acabé llamando “el cuarto de los raros”. Era el cuarto de los castigos también. Allí estaban “los vitalicios”, que eran los gitanos, un niño con síndrome de Down, otro con faltas de ortografía...» (Gutiérrez Carbajo 2017: 158).

En consecuencia, en Velasco se observa una tendencia recurrente a lo autobiográfico porque aquello que representa mediante los personajes son entidades que parten de lo personal y reflexivo para un lector o espectador virtual que lee o ve su obra. No es tanto qué hay de real o ficción en lo que presenta la autora como aquello que vemos e interpretamos como significativo o que pueda ser susceptible de generar fricción. A propósito de la autoficción, Ortiz afirma:

En cambio, la autobiografía ya da un paso más hacia la ficción: presupone un lector implícito, externo a mí, al que irá dirigido, y por ello, consciente o inconscientemente, empiezo a verme desde fuera («¿qué pensarán de mí los lectores?») y a tratar de dotar de sentido a una vida que tal vez no tenga. En la autoficción, la frontera se cruza, y el pacto con el lector implícito sobreentiende que no todo es cierto, no todo ocurrió como lo cuento: la ficción ayuda a organizar la vida vivida desde ángulos que permiten mostrar lo que no ocurrió, pero pudo haber ocurrido, o lo que yo desearía que hubiera ocurrido, o lo que fantaseo con que ocurriese. Ahí recuerdo que tú me lanzaste una paradoja que nos hizo reflexionar (Ortiz 2019: 4).

Es decir, partiendo de la base del teatro propuesto por Velasco, la autora apunta a la visión catártica que es dirigida hacia un público que funciona como un personaje más de la escena:

En la ciudad todo todo es *seso** –yo empecé prostituyéndome en la calle Ilustración*, con esto te digo todo– y el límite entre ligar y el puterío está ahí ahí... ¿Solo se llama prostitución cuando hay parné? ¿Y dejarse follar gratis, sin tarifa, por estar *casá*? ¿Tu sexualidad es menos liosa que la mía? Tú no eres una tonta del culo. Sabes como yo que ser moderna y, sobre todo, libre, es *complicao*, ¿o no? Porque vivimos rodeadas de monjas y jueces, *pá* muchos, tú y yo somos la misma cosa. ¿Sabes la única diferencia? Que a una puta los hombres no necesitan mentirle. Y muchos nunca son tan amables con una pilingui. (*Coge aliento*.) Y ahora, quien esté libre de pecado, que tire la primera gardenia... o me coma la almeja. Que las piedras están muy duras (Velasco 2017a: 62).

Este diálogo, entre Laila y Nicol en *Fuga de Cuerpos*, presenta algunos rasgos del registro vulgar representado por el uso coloquial del personaje evidenciando el nivel social al que se adscribe: el espectador se siente parte de la obra porque aquello que escucha y observa le es familiar. El uso de estos lenguajes o jergas es parte de la sociedad civilizada en la que este está inmerso.



5. LA CATARSIS COLECTIVA Y SU VINCULACIÓN CON LO *PERFORMATIVO*

El objetivo de escenificación que se establece en el marco de las piezas de la autora es crear agitación y zozobra para estimular la capacidad crítica que el espectador posee y despertarlo de la ataraxia intelectual. Ya no es observar lo que se ve en la representación como mero sujeto pasivo:

La incertidumbre propicia la búsqueda de una relación con un espectador, entendido no ya como receptor pasivo del discurso, sino como participante en la construcción de su sentido. Las herramientas teóricas de la estética de la recepción prestan su ayuda a un proceso de colaboración con quien ha de penetrar en los intersticios del texto e intervenir en un juego dramático abierto. El dramaturgo ha hablado de una «poética de la sustracción», que se verificaría en el drástico despojamiento de informaciones y certezas de un texto que se convierte en enigma y juego, que estimula y desasosiega a la vez (Pérez-Rasilla 2017: 16).

John Austin⁸ acuña el término *performativo* para explicar por qué el lenguaje no solo es capaz de transmitir información conceptual, sino también generar espacios que contribuyan a la acción:

Cuando alguien al arrojar una botella contra el casco de un barco dice «bautizo este barco con el nombre de *Queen Elisabeth*», o cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase: «les declaro marido y mujer», no está describiendo un estado de cosas previo. Por ello dichos enunciados no pueden ser subsumidos en las categorías de «verdadero» y «falso». Lo que ocurre con ellos es más bien que se crea un estado de cosas nuevo: el barco lleva desde ese momento el nombre de *Queen Elisabeth*, y la señora X y el señor Y son desde ese momento un matrimonio. La preferencia de esos enunciados ha cambiado el mundo. Los enunciados de este tipo no solo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan (Fischer-Lichte 2017: 48).

La acción que parte del escenario pero que se establece en el *making of* del espectáculo, es decir, en el texto espectacular, es la consecuencia de la visión de la dramaturgia antes de llevar la idea a la escena. Por lo tanto, está consensuado de antemano y preconcebido rumbo al objetivo final que es la representación para generar la fricción. Es decir, lo *performativo* contribuye a que el espectador no sea un mero sujeto pasivo de la acción y su función se asemeja a la de un actante más del espectáculo.

María Velasco señala algunas realidades sociales y las estructura en diferentes núcleos temáticos que aparecen bajo un denominador común: la violencia. Esta

⁸ Filósofo inglés que se especializa en el estudio del lenguaje: se le debe también el concepto de acto de habla y trata de introducir el término *performativo* para arrojar luz sobre la vinculación del espectador y actor (Austin 2000).



entidad abstracta nace al amparo de otros temas que funcionan como sinergias entre sí, siendo el rasgo generalizador la violencia el que articula las variaciones siguientes: violencia de género, desigualdad social, maltrato animal, contaminación ecológica... La consecuencia de estos objetivos dramáticos es la fragmentación que está orquestada desde la estrategia estético-estilística del posmodernismo. No obstante, el texto ya no es lo más relevante en la escena moderna teniendo en cuenta que el influjo del texto espectacular está suplantando al texto escrito⁹.

A lo largo del presente siglo XXI se ha ido intensificando la idea del director de escena como el responsable de la función teatral autoral en detrimento del dramaturgo que solo genera el texto dramático: «Todas las coordenadas de la teatralidad convencional están siendo revisadas [...], la última generación de dramaturgos españoles [...] está descubriendo la eterna modernidad de la escritura, su limitada capacidad introspectiva y la transgresora» (Sanchis 2018: 119). Velasco participa de este conocimiento conceptual de la nueva escena e implica su dramaturgia en este contexto. Es, por tanto, portadora de una realidad escénica que apunta a la catarsis del individuo-espectador y, por tanto, focalizado en el texto espectacular. Consigue así desplegar su acción dramática desde presupuestos posmodernos de la teatralidad¹⁰. No obstante, uno de los conceptos que lleva a los escenarios como argumento decisivo y reivindicativo es la violencia de género que quiere denunciar desde las tablas para concienciar al público en diferentes perspectivas:

La violencia machista se ha convertido en una de las preocupaciones fundamentales del feminismo, por lo que se trata de un tema que las dramaturgas españolas van a analizar con una clara voluntad de denuncia y concienciación social. [...] La violencia de género es el tipo de violencia que se ejerce contra las mujeres por el simple hecho de serlo (Campos 2007, citado por Peinado 2018: 624).

En consecuencia, la dramaturgia velasquina es un instrumento significativo que aborda una problemática que, desafortunadamente, sigue activa en pleno siglo XXI y Velasco no escatima recursos escénicos ni temáticos para denunciar desde el teatro aquellas realidades que son visibles y que despiertan el interés entre las sociedades civilizadas.

La soledad del paseador de perros de Velasco es una obra de teatro que representa las características intrínsecas a la temática que se ha señalado desde la visión autoficcional de la autora y protagonista Malena, *alter ego* de Velasco. La metáfora que se despliega es generada por tres conceptos básicos: el abandono, la violencia de género y el maltrato animal, este último utilizado a partir de la prosopopeya para generar denuncia social:

⁹ «La obra dramática, es decir, la dimensión literaria del hecho teatral pasó de ser –como era hasta los años cincuenta– el origen de la representación [...] a convertirse en un “material signifi- cante” más, [...] mero pre-texto, en fin, del acontecimiento escénico» (Sanchis 2018: 118).

¹⁰ «Teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando esce- narios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la “puesta en situación” de los discursos son las marcas de la teatralización» (Pavis 2019: 436).

Desde la ventana, pienso en la inconsolable soledad del paseador de perros.
Pienso en la masturbatoria soledad del paseador de perros.
En la pulgosa soledad del paseador de perros.
Pienso en una soledad que pasea sola entre los paseantes
y se pone a cuatro patas.
Pienso en una soledad que no grita, porque lleva bozal.
Ciega de comer azúcar.
Pienso en morder, morder...
Pienso en mear todas las esquinas,
Para que no puedas dar un paso sin recordarme.
Pienso en poner a mi soledad una correa alrededor del cuello.
Pienso en el olor de tu culo,
y mi soledad de arcadas de nostalgia.
Pienso en zambullirme en los charcos y morir de pulmonía.
Pienso en una soledad parasitaria (Velasco 2017b: 187).

La prosopopeya y la metáfora se implementan en este fragmento para ejercer una acción en común: la crítica contra la violencia que se ejecuta a las mujeres y que es recurrente en tanto en cuanto es tema significativo en la dramaturgia moderna:

El primer grito que lanzan las dramaturgas en sus obras, el que más se relaciona con la mujer en tanto que categoría genérica, atañe a la violencia doméstica, sea esta física o psicológica; un grito que retransmiten desde hace poco los media españoles, después de que las Cortes modificaran, el 28 de diciembre de 2004, la ley sobre la violencia llamada de género. En la misma orientación que la producción de las pioneras feministas, que denunciaban no sólo la crueldad y la agresión masculinas sino también la legitimación social de la violencia dirigida a las mujeres (Garnier 2011: 38).

Esta relación temática que se sonsaca de la dramaturgia velasquina es directamente proporcional al objetivo que se precisa en la obra en general y en *La soledad del paseador de perros*, en particular, puesto que el objetivo es remover la conciencia del espectador desde el hecho *performativo*:

La perspectiva performativa supone una visión más dinámica. La cultura se piensa como un espacio de actuación, un espacio en el que suceden unas acciones a través de las cuales una colectividad reafirma sus lazos de identidad, proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos (Cornago 2004: 14).

La catarsis que se consigue es despertar las conciencias de los espectadores que van a la representación de la obra, ya que se entiende que el observador debería, al menos, ser proactivo para que el espectáculo *performativo* se entendiera como un acto *colaborativo* entre el actor y el espectador:

En lenguaje antropológico, llamamos «*cultural performativo*» a los hechos participativos previstos, programados y limitados por el calendario, en los que los símbolos



y los valores de una sociedad son encarnados y actuados frente a un público, como ritual, el festival, el espectáculo, el concierto, etc. (Bauman 2005: 420).

En la obra de Velasco, los valores que son susceptibles de ser representados para provocar la reflexión pasan por el tamiz de lo *performativo* porque la intención que permite que el texto espectacular o dramático tenga consistencia escénica es, sin duda alguna, la actuación, que sobrevive a la mera representación convencional, es decir, a aquella entidad sustancial que permanece inamovible en el tiempo y espacio. Por tanto, la dramaturgia velasquina se nutre de aquellos elementos que responden a una manera particular de convenir el drama:

El objetivo «teatro» ha cambiado considerablemente con el tiempo. La «invención» de los *performances studies* data de la década de 1970, por impulso de Víctor Turner y Richard Schechner, y responde a la aparición de formas nuevas. Ya no era una cuestión de texto dramático o de su representación o puesta en escena, sino de toda clase de espectáculos, de acciones, de *happenings*, de *performances* (Pavis 2018: 343).

Ciertas obras representadas de Velasco como *Los dolores redondos* son referentes inmediatos que tratan de ejemplificar lo *performativo* y, por ende, la nueva dramaturgia femenina.

CONCLUSIÓN

Velasco nos enseña su dramaturgia desde la autoficción. Su incidencia no se queda al margen del panorama actual dramático y representa una guía metodológica en su dramaturgia que se desglosa en autoficción, metaficción y catarsis; tres conceptos que se van desarrollando en el teatro de Velasco como principios abstractos y que se señalan de forma general en este trabajo a modo de ejemplo en algunos fragmentos de sus obras. No obstante, el estudio pormenorizado en sus dramas podría ser la antesala de futuros y nutridos resultados que esclarecieran su objetivo dramático en relación con los conceptos expuestos. Desde esta perspectiva se trata de realizar un breve recorrido abstracto en su obra que va desde el metateatro, pasando por la autoficción y convergiendo en la catarsis. La amalgama de relaciones que se derivan de los tres conceptos anteriores no sería posible sin la intención expresa de la autora de señalar qué acciones son significativas para alcanzar el objetivo propuesto: la catarsis colectiva.

El tratamiento de ámbitos como la violencia de género, el maltrato animal, etc., proviene de la violencia *lato sensu*, que juega un papel relevante en la dramaturgia y al amparo de esta se constituye el resto de entidades que se van desglosando en sus representaciones. Se trata, por tanto, de conseguir atrapar al espectador para que reflexione sobre el acontecimiento teatral que está disponible en el momento de la representación. El motivo trascendental que se señala es una crónica que especula con la conciencia social colectiva y que noquea su convencionalismo.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, José Manuel LÓPEZ DE ABIADA y Pedro RAMÍREZ MOLAS (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid: Editorial Verbum.
- AUSTIN, John (2000): *Sentido y percepción*, Madrid: Tecnos.
- BAUMAN, Richard (2005): «Performance», en D. Herman, M. Jahn y M.L. Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia Of Narrative Theory*, Londres: Routledge, 420.
- BOAL, Augusto (2013): *Teatro del oprimido*, Alba Editorial.
- BRECHT, Bertolt (1981): *Un hombre es un hombre; El cachorro de elefante; Las Visiones de Simone Machard*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- BUSTILLO, Carmen (1997): *La aventura metaficcional*, Caracas: Equinoccio.
- CAHOONE, Lawrence (2000): «Del modernismo al posmodernismo», *Una mirada a la posmodernidad*, Veracruz: Colecciones Universidad Veracruzana. URL: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/880>. 21/6/2012.
- CORNAGO, Óscar (2004): «Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso», *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* 38: 13-34.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana (2018): *Las prosopopeyas de María Velasco: (autoficción y teatro)*, Universidad Internacional La Rioja.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2017): *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
- GARNIER, Emmanuelle (2011): *Lo trágico en femenino*, Bilbao: Artezblai.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968): *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ, Tamara (2017): «María Velasco: historia de una vocación», *Acotaciones. Investigación y Creación Teatral*, 38: 157-181.
- KANE, Sarah (2009): *Ansia / 4.48 Psicosis*, Buenos Aires: Losada.
- LARSON, Catherine (1992): «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona 21-26 de agosto de 1989), Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, 1013-1020.
- LEHMANN, Hans-Thies (2010): «El teatro posdramático: una introducción», *Telónfondo. Revista de teoría y crítica teatral* 12: 1-19.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro postdramático*, traducción de Diana González, Murcia: Cendeac.
- MEDINA, Celso (2009): «Intrahistoria, cotidianidad y localidad», *Atenea* 500: 123-139.
- MUSITANO, Julia (2016): «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la Escritura de recuerdos», *Acta literaria* 52: 103-123.
- ORTIZ, Borja y Pablo IGLESIAS (2019): «Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado», en *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018). Homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 215-230.
- PÁRAMO-ORTEGA, Raúl (2006): *El psicoanálisis y lo social: ensayos transversales*, Valencia: Universitat de València.
- PAVIS, Patrice (2018): *El análisis de los espectáculos*, Buenos Aires: Paidós.



- PAVIS, Patrice (2019): *Diccionario del teatro*, Barcelona: Planeta.
- PEINADO, Pilar (2017): «Personajes metaficcionalés que claman contra el olvido en el metateatro español de los siglos xx y xxi», *Krypton* 8: 29-37.
- PEINADO, 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.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): «Notas para un panorama del teatro español actual», *Cuadernos AISPI* 7: 13-28.
- PLATAS, Ana (2012): *Diccionario de términos literarios*, Barcelona: Espasa.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2018): *El texto insumiso*, Ciudad Real: Ñaque.
- SAUMELL, Mercè (2019): *El papel de las mujeres en el teatro*, Madrid: Santillana.
- SZONDI, Peter (2011): *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Madrid: Dykinson.
- VELASCO, María (2017): *Fuga de cuerpos*, Madrid: Ediciones Antígona.
- VELASCO, María (2018): *Escenas de caza*, Madrid: Ediciones Antígona.



CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO FEMENINO EN EL TEATRO DE TÍTERES DE WINGED CRANES

Alejandra Prieto García
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN

Esta investigación se centra en las diferentes imágenes del cuerpo femenino y la temática de género en el teatro de títeres en España que desarrolla la compañía de teatro Winged Cranes, con base en Madrid, a través del estudio de tres de sus montajes más relevantes: *Don't kiss me, I'm in training*; *The soldier with no name*; y *Bernarda's Backstage*. Se propone un análisis de los contextos multiculturales e interdisciplinarios en los que se ha formado y desarrollado su trabajo artístico Winged Cranes. Se analizan los cuerpos *performativos* creados por esta compañía para la escena mediante el examen de las marionetas que presenta en las producciones objeto de este estudio. Esta investigación valora la aportación de Winged Cranes a la representación de la mujer en el teatro de títeres y del teatro en general en España desde una perspectiva feminista y de género.

PALABRAS CLAVE: teatro de títeres en España, representación del cuerpo femenino en el teatro de títeres, género en los títeres, mujer y títeres, teatro japonés.

CARTOGRAPHIES OF THE FEMALE BODY IN THE PUPPET THEATRE OF WINGED CRANES

ABSTRACT

This research focuses on the different visions of the female body and the gender issue in puppet theatre in Spain developed by the theatre company Winged Cranes based in Madrid through the study of three of its most relevant productions: *Don't Kiss me, I'm in training*; *The soldier with no name* and *Bernarda's Backstage*. An analysis of the multicultural and interdisciplinary contexts in which Winged Cranes has been formed and developed its artistic work is proposed. The performative bodies created by this company for the stage are analyzed by examining the puppets shown in its productions. This investigation values the contribution of Winged Cranes to the representation of women in puppet theatre and theatre in general in Spain from a feminist and a gender perspective.

KEYWORDS: Spanish puppet theatre, representation of the female body in puppet theatre, gender and puppets, woman and puppetry, Japanese theatre.



1. INTRODUCCIÓN

La escena contemporánea española no puede entenderse sin la presencia de las compañías y creadores que desarrollan su labor en el campo del teatro de títeres cuyos trabajos han propiciado un proceso de la creación teatral notable, sobre todo en los últimos años. En este sentido, destaca el papel fundamental de las mujeres en la evolución del teatro actual. Las creadoras escénicas que llevan a cabo su labor en el teatro de títeres presentan propuestas que abarcan un amplio abanico de temas, explorando dramaturgias diversas a partir de realidades complejas. Destaca también la investigación escénica a través de los materiales y las técnicas. Esta experimentación también ha contribuido en gran parte a mermar su visibilidad reduciendo su exhibición a formatos más pequeños y públicos minoritarios. A este hecho se une la consideración de los títeres todavía hoy como un arte teatral minoritario y dirigido eminentemente a un público infantil. No es este el momento de reflexionar sobre el estado de las artes del títere en España, del que sí hay un estudio coordinado por UNIMA¹ (Unión Internacional de la Marioneta) que se puede consultar *online*. Tampoco se detiene esta investigación en la visibilidad de la mujer en este arte teatral en España y su presencia en las programaciones nacionales. Pero sí es oportuno para este estudio señalar el interés y la calidad de los trabajos escénicos del teatro de títeres desarrollados por compañías lideradas o formadas en su mayor parte por mujeres, destacando, entre otras, La Rous Teatro, Mimaia Teatro, La Sociéte de la Mouffette, El Patio Teatro o La Maquiné y la compañía objeto de esta investigación, Winged Cranes. Estas compañías están orientadas a un público infantil y presentan sus trabajos bajo el rótulo *para todos los públicos*. Este no sería el caso de Winged Cranes, una *rara avis* en el panorama teatral que desarrolla su producción artística dirigida al público adulto. Esta compañía, desde su origen (2008) y como anuncia en su página web², está orientada a investigar en temas menos explorados en los escenarios, aún menos por el teatro de títeres y que son poco habituales en los espacios teatrales. Además, por propia decisión de Winged Cranes, las protagonistas de sus montajes son siempre mujeres.

Esta investigación analiza los primeros trabajos escénicos de la compañía: *Don't kiss me, I'm in training* (2008), origen de *The soldier with no name* (2009), y *Bernarda's backstage* (2011). Estos tres montajes abordan cuestiones que tienen que ver con la identidad de género y la representación del cuerpo femenino. El títere se transforma en territorio generador de identidades y foco de la acción dramática que la compañía desarrolla escénicamente. Sus protagonistas son títeres contruidos para la escena y responden a unos criterios estéticos, artísticos, dramáticos y *performativos*. Estos seres inanimados cobran vida por la interacción entre manipuladora y títere, el ser vivo y la máquina. Interesa el estudio de los enfoques y visiones detrás

¹ Este estudio se puede consultar en <https://titeredata.eu/>.

² Para más información sobre Winged Cranes consultar en <http://www.thewingedcranes.com>.

de los procesos de creación y de construcción de esos seres escénicos y analizar el recorrido y la dramaturgia empleada para el desarrollo de estos montajes teatrales.

En el análisis y estudio de *Winged Cranes* a través de sus creaciones escénicas cabría preguntarse entonces ¿cómo influye el uso de los títeres de esta compañía como protagonistas de la acción dramática en la *construcción* de la identidad de género en la escena contemporánea? ¿Cuáles son las visiones corporales resultantes de la hibridación y de la interacción entre títere y manipuladora? ¿En qué medida amplían y subvierten las barreras del género? Y, por último, ¿cuáles son las aportaciones de esta compañía al imaginario arquetípico femenino en la creación escénica española?

2. ORIGEN DE WINGED CRANES

Hace unos meses Eugenio Barba, director del Odin Teatret³, respondía a la pregunta de ¿qué es teatro? que lanzaba un participante del Odin Week Festival celebrado en Dinamarca a finales de agosto de 2020, con la frase «Teatro soy yo. Teatro eres tú». Parafraseando a Barba ante la pregunta de qué es *Winged Cranes*, compañía objeto de esta investigación, se respondería entonces que *Winged Cranes* es Alejandra Prieto, su directora artística, y Jams Clabecq, cofundadora de esta compañía que nace en 2008 en Londres. Se considera necesario por tanto realizar en primer lugar una introducción sobre el origen de esta compañía y cuáles son los hitos y el motor de arranque de la formación.

Prieto y Clabecq se conocieron en 2008 en Sarah Lawrence College (SLC), en Nueva York, mientras cursaban un máster en artes escénicas (MFA). Sarah Lawrence College es una institución pionera en Estados Unidos en los estudios feministas por incluir en su *curriculum* el *Master of Arts in Women's History* desde 1972. De manera transversal varios departamentos de SLC incluyen el enfoque feminista y de género en sus programas, como es el caso del departamento de Teatro en el que estaban matriculadas Prieto y Clabecq y en el que se impartía la asignatura *World's a Stage*, que incluía el teatro *queer* y el teatro feminista en su guía didáctica. El tema de la identidad y sobre todo de la identidad entendida desde la óptica del género y de pertenencia a una clase social, raza y/o país formaba parte de la asignatura⁴.

³ Odin Teatret es una de las compañías más emblemáticas del teatro del siglo xx y de la escena europea casi desde su formación en 1965. Todos los años el Odin Teatret organiza un encuentro internacional llamado «Odin Week Festival» y en agosto de 2020 la autora de este artículo formó parte de él junto a otras 30 personas.

⁴ En esta asignatura se estudiaron los trabajos y creaciones de artistas y dramaturgos que desarrollan su carrera en el mundo de la *performance* y de la dramaturgia de corte feminista y *queer*. Entre los autores y compañías del programa de esta asignatura estaba, entre otros, el grupo teatral Split Britches, cuya dramaturga Deb Margolin visitó SLC en la primavera de 2007 para impartir una *masterclass* sobre dramaturgia feminista y autoficción.





Es necesario para este estudio señalar el impacto e influencia que han tenido los movimientos LGTB en la escena cultural de Nueva York y, entre ellos, es notable la sacudida que provocó la teoría *queer* irrumpiendo con fuerza en los debates feministas en los años ochenta y cuestionando la normatividad del género y su carácter binario. Estos debates se avivaron aún más con la publicación de *El género en disputa*, de Judith Butler, en 1990, que ocasionó un gran revuelo dentro y fuera de la academia⁵. En este estudio revolucionario dentro del feminismo Butler cuestiona el género como binario y normativo y lo analiza como *performativo*. Señala además la necesidad de mirarlo como algo más diverso y flexible, como lo demuestran las personas del colectivo LGTBI, sobre todo los transexuales y las personas hermafroditas o intersexuales, que según Butler dinamitan las fronteras del sistema binario heterosexista. Fuera de los círculos universitarios la teoría *queer* encontró su manifestación artística a través del teatro y espectáculos que tenían lugar en los bares, pubs y salas de teatro del East Village neoyorkino desde finales del siglo xx⁶.

Todavía a principios del siglo XXI este debate estaba vivo en la academia y en la calle. Prieto y Clabecq van a asistir a numerosos eventos *queer* en Manhattan, desde conciertos de música donde sonaban canciones con estribillos como «The only revolution is the gender revolution»⁷ a las actuaciones de grupos feministas del *performance underground* como el emblemático Split Britches o el circo *queer* Amok⁸, que en sus montajes y en sus textos cuestionaban, rompían y trasgredían las fronteras del género. Todo ello alimentaba las inquietudes identitarias de estas dos estudiantes, y, sobre todo, avivaba sus preguntas y estimulaban su búsqueda como artistas; Prieto explorando y cuestionando las barreras de la normatividad del género y Jams Clabecq iniciando el camino de la transexualidad.

Habría que referirse a otro fenómeno cultural que tiene lugar en la ciudad de Nueva York a finales del siglo xx y los albores del XXI y que se refleja en varias

⁵ *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), de Judith Butler, traducido en España como *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (2007).

⁶ Solo por citar algunos de estos lugares, destacamos el espacio WOW Café (Women's One World) en el East Village, que abrió sus puertas en 1980 y que ha sido no solo un lugar de encuentro, sino también de expresión y exhibición como sala de teatro, de exposición y *performativo*, de artistas del colectivo LGTBI. Sobre este emblemático café que hoy sigue abierto se puede consultar más información en <https://www.wowcafe.org>.

⁷ Eran frecuentes las veladas *performativas* que trataban temáticas *queer* en espacios como el vanguardista 122 Performance Space dentro de la programación mensual «Monthly spaguetti dinner», donde se representaban tres espectáculos en torno a temas diversos y lenguajes escénicos. En ese espacio Prieto ve por primera vez un espectáculo de títeres para público adulto, *The Christine Jorgensen Story* (2005), de Adrian Selznick, que cuenta la historia de la primera mujer transgénero que se somete a una operación de cambio de sexo, a través de un teatrillo de marionetas de varillas y de ilustraciones amplificadas por una cámara en directo. Esta pieza se puede ver en <https://vimeo.com/340709025>.

⁸ Para más información sobre este circo se puede consultar su página web en <http://www.circusamok.org>.

publicaciones de esa época. *The Drama Review* y *Performance Journal*⁹, revistas científicas especializadas en artes *performativas*, publicaron en esos años varios artículos e incluso un monográfico sobre el resurgimiento de las artes del títere, refiriéndose a los espectáculos que se estrenan en Nueva York y a sus creadores. En sus páginas se destacaban artistas tan significativos como la directora de teatro Julie Taymor, creadora del musical *El Rey León* en Broadway, pero también citaban en sus artículos a otros creadores más experimentales y vanguardistas como Theodora Skipitares, Basil Twist o Dan Hurlin, quien además imparte la asignatura de *Creación con marionetas* en Sarah Lawrence College, a la que asiste Prieto, y es editor del número 2 (2004) de la revista *A Play. A Journal of plays*¹⁰, dedicado a las artes del títere.

Durante esos años varios artistas escénicos que estrenaban de manera regular en Manhattan visitaron SLC, como Theodora Skipitares, quien utilizaba (y sigue utilizando hoy) en sus montajes un tipo de títere japonés, central en este estudio y fundamental en el desarrollo creativo de *Winged Cranes*. En 2007, los directores británicos de la compañía *Blind Summit Theatre*, Mark Down y Nick Barnes¹¹, impartieron una *masterclass* en este centro que causó tal impacto en Prieto que al terminar el máster se mudó a Londres para trabajar con ellos, primero de aprendiz y luego en una multiplicidad de roles y funciones durante tres años.

Jams Clabeq y Alejandra Prieto después de aquel año tenían claro que querían trabajar y crear juntas, que los títeres iban a ser uno de sus lenguajes principales de expresión y que la creación iba a estar sustentada por su necesidad de bucear, encontrar y cuestionar la propia identidad, empezando por la de género. Estaba plantada la semilla que luego crecería y daría origen a la primera pieza teatral de *Winged Cranes*, *Don't kiss me, I'm in training*, y que se convertiría en *The soldier with no name* en 2009.

⁹ Destaca el monográfico publicado por *The Drama Review* dedicado a los títeres titulado *Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century*, publicado en 1999 y editado por John Bell, que da cuenta del estado efervescente de las artes del títere a finales del milenio. En él aparecen los artículos de investigadores y creadores como Richard Schechner, Peter Schumann y Theodora Skipitares, entre otros.

¹⁰ En este número destacan los artículos de artistas contemporáneos reconocidos como Ping-Chong, Theodora Skipitares, Basil Twist y el propio Dan Hurlin.

¹¹ Down y Barnes son los responsables de la creación, construcción y manipulación de los títeres de estilo japonés de la ópera de *Madama Butterfly*, dirigida por Anthony Minghela, estrenada en la English National Opera (ENO) en Londres en 2005 y que en 2007 se presenta en el Metropolitan (MET) de Nueva York con gran éxito de público y de crítica.



3. LOS TÍTERES JAPONESES Y SU INFLUENCIA EN LA CREACIÓN ESCÉNICAMENTE OCCIDENTAL

Cabría explicar que el tipo de marionetas con las que trabaja Winged Cranes, el teatro de títeres japonés *ningyō joruri*¹² popularmente conocido como bunraku¹³, ha sido una influencia fundamental en las creaciones de diversos artistas occidentales y, por supuesto, cuya huella es notable en el trabajo de esta compañía. Tanto Dan Hurlin como Theodora Skiptares y los británicos Blind Summit Theatre desarrollan sus creaciones a partir de estos títeres japoneses y es de ellos de quienes Alejandra Prieto conoce de primera mano esta tradición.

El *ningyō joruri* japonés fue proclamado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2003. Es junto con el teatro Noh, el Kabuki y el Kyogen uno de los grandes tesoros de las artes escénicas en Japón. Si bien este teatro de títeres en un principio se reducía a un títere manipulado por una persona, poco a poco estos muñecos serán más articulados y pasarán a manipularse por tres titiriteros durante el siglo XVI. Aunque la mujer formaba parte de las tropas de titiriteros, se prohíbe su presencia en los escenarios públicos en 1629¹⁴.

En la actualidad el teatro nacional de bunraku en Osaka es la institución encargada de promover y salvaguardar este tipo de teatro de títeres tradicional y ofrece una programación estable donde las obras que se representan pertenecen al repertorio clásico de bunraku. En este teatro aún se mantiene la tradición de no permitir a las mujeres manipular los títeres a pesar de que la prohibición se abolió a finales del siglo XIX.

Las artistas japonesas volvieron a la escena pública a principios del siglo XX. Es entonces cuando se creó el otome bunraku¹⁵ a partir del bunraku, donde una sola mujer es la que manipulaba el títere a través de un sistema de varillas y de anclajes que permitían transmitir los movimientos de la manipuladora al muñeco. Esta conexión física también se benefició de la técnica de la danza en la que se instruyeron

¹² *Nyngiō* (muñeco) es como se conoce a las marionetas y *jōruri* es la forma narrativa (recitativa) con la que se acompañan las representaciones. La voz de los muñecos es interpretada por un único recitador, conocido como *tayu*, que se sitúa a la derecha (del público) del escenario acompañado por el *shamisen* (instrumento de cuerda japonés). Los títeres son manipulados por tres personas que, en una especie de coreografía, manipulan el títere para darle vida. Se puede consultar más información en <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/>.

¹³ La palabra *bunraku* procede del nombre artístico con el que se conoce y dio a conocer el narrador Masai Kahei's (1750-1810), Uemura Bunrakuken, que procedente de la isla de Awaji va a establecerse en Osaka y cuyo teatro de *ningyō joruri* va a tener un gran éxito durante el siglo XVII y llevará su nombre, el Bunraku-za.

¹⁴ La llegada de la dinastía Edo (1603-1868) a Japón supuso, entre otras cosas, la instauración de una serie de leyes de moralidad, entre ellas la promulgación del Edicto de 1629 que prohíbe la presencia de la mujer en la vida pública, por lo que las artistas van a desaparecer de los escenarios de los teatros.

¹⁵ El término *otome*, traducido como *doncella*, hace referencia a la mujer, en este caso al muñeco de bunraku que lleva la mujer, atado a través de un sistema de cuerdas y varillas a su cuerpo. Se puede consultar más información sobre el otome bunraku en <http://otome-bunraku.jp/en/about.html>.



las titiriteras para dotar a la marioneta de movimientos virtuosos y muy versátiles, incluso adaptaron coreografías existentes del kabuki para ser reinterpretadas por el muñeco del otome *jōruri* (Cid Lucas 2012).

Hay varias diferencias reseñables entre ambos títeres, el de bunraku y el de otome bunraku. El manipulador en bunraku va con el rostro cubierto a no ser que sea un maestro conocido y manipule la cabeza del títere (que se considera lo más difícil), pero en el caso del otome la artista japonesa manipula el muñeco con el rostro descubierto. La presencia de la manipuladora pasó de estar vetada en la escena pública durante dos siglos a subrayarse detrás del títere, como manera también de hacer la *performance* más atractiva y atraer al público. Esta mirada y foco en el cuerpo de la artista no era algo nuevo porque ya en los *distritos del placer*, donde proliferaban los burdeles, era frecuente que las artistas japonesas, vetadas de la vía pública, se reciclaran en estos lugares donde representaban obras de diverso contenido (la mayoría de carácter erótico) y también manipularan un títere con el que danzaban y al que dotaban de movimiento (Ashmore 2005). La mujer titiritera, de vuelta en los escenarios desde principios de siglo xx, visibiliza su rostro y también su cuerpo detrás del muñeco y danza en una coreografía donde sus movimientos son también los del otome.

No quedan muchas maestras y compañías que se sigan dedicando al otome bunraku, aunque gozan de gran prestigio y alguna de ellas ha contribuido a la difusión de este arte en otros países, como es el caso de la maestra Chieko Kiritake. Esta artista viajó a Estados Unidos en el año 2000 y su influencia es notable en las creaciones de la neoyorkina Theodora Skipitares, que adoptó este teatro de otome bunraku en sus propuestas teatrales aunque en sus producciones los muñecos de otome sean contruidos a escala humana, mientras que los orientales son más pequeños, de un metro de longitud aproximadamente.

En Occidente varias compañías y directores de teatro han sido influenciados por el bunraku japonés y lo van a usar en sus producciones, destacando los mencionados antes en este estudio Dan Hurlin y Tom Lee en Estados Unidos, Phillippe Genty o Arianne Mouchkine en Francia y Mark Down y Nick Barnes, codirectores de Blind Summit Theatre, en Reino Unido. Es con esta última compañía con quien Alejandra Prieto comienza a trabajar en Londres en el otoño de 2007.

Hay una característica clara que distingue el teatro de bunraku y otome bunraku occidental del japonés y es que los manipuladores de bunraku occidental, además de manipular el títere, forman parte de la acción dramática como un personaje más, interactuando con los otros dos manipuladores y también con el muñeco. No es el manipulador impasible del bunraku japonés, que, aunque visible también detrás del títere (aunque solo quien manipula la cabeza muestra su rostro), permanece imperturbable durante la acción dramática (Barthes 1971: 79-80). En el bunraku occidental los manipuladores muestran sus sentimientos y reaccionan a la acción desarrollada en escena. Otra característica que diferencia ambos teatros es que los orientales representan piezas del repertorio tradicional, mientras que en Occidente todas las compañías, europeas o americanas que adoptan los muñecos en sus producciones, desarrollan una temática relacionada con los contextos sociales, políticos y/o culturales que conforman las diversas realidades de cada creador. Las



dramaturgias o son de nueva creación o incorporan adaptaciones de textos de diversa procedencia, no necesariamente clásicos, y cuando lo son se usan como punto de partida o inspiración, a diferencia del oriental, que sí adopta la dramaturgia tradicional tal como la concibió el autor.

4. LA CREACIÓN LONDINENSE DE WINGED CRANES

4.1. *DON'T KISS ME, I'M IN TRAINING* (2008)

En el otoño de 2007 Prieto se trasladaba a Londres para trabajar con la compañía británica Blind Summit Theatre. Iniciaba entonces la investigación dramática para desarrollar una propuesta teatral con perspectiva de género, asistiendo a la exposición en el Albert Museum en Londres sobre objetos y surrealismo «Surreal Things: Surrealism and Design». Allí descubrió una fotografía¹⁶ que dio origen al primer espectáculo de Winged Cranes: *Don't kiss me, I'm in training*.

La mujer de la fotografía viste travestida como un hombre (con una chaqueta de hombre), lleva el pelo corto y mira desafiante a la cámara; enfrente tiene un espejo pero su mirada se dirige al objetivo de manera intencionada. Se trata de la fotógrafa y artista surrealista Lucy Shwob (1894-1954), conocida con el *nom de guerre* de Claude Cahun, cuya figura se rescata a finales del siglo xx y se considera una precursora del autorretrato artístico con perspectiva de género, mucho antes de que lo hicieran otras, como las conocidas artistas americanas Cindy Sherman o Francesca Goodman. La vida de Claude Cahun y en concreto el momento en el que con 16 años se afeitaba la cabeza servía de inspiración a la primera pieza teatral creada por Prieto y Clabeq, *Don't kiss me, I'm in training* ya con el nombre de Winged Cranes¹⁷ como compañía.

En *Don't kiss me, I'm in training*, a lo largo de los 30 minutos que duraba la pieza una Claude Cahun adolescente investigaba qué significa femenino y qué masculino según los cánones y convenciones sociales de la época¹⁸, buscando su propia identidad y ser aceptada socialmente. Como dice Judith Butler, «las personas solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a normas reconocibles de inteligibilidad de género» (Butler 2007: 70-71). El muñeco de bunraku que se había construido con los rasgos de Claude Cahun aparecía en escena ensayando

¹⁶ Esta fotografía se puede consultar en <https://catalogue.jerseyheritage.org/collection/Details/collect/6365>.

¹⁷ En la página web de la compañía se explica el origen del nombre en inglés de Winged Cranes, precisamente por nacer en Londres. Para más información consultar en <http://www.thewingedcranes.com>.

¹⁸ Una de las imágenes que se conservan de Claude Cahun muestra a esta artista en un retrato de adolescente leyendo el libro *L'Image de la femme*, de Armand Dayot, escrito en 1899, donde repasa el canon artístico aplicado en la representación de la mujer a través de imágenes de pinturas y esculturas de diversas épocas.



Figura 1. Autorretrato, imagen reflejada en el espejo, chaqueta de cuadros.
Nota. Autorretrato de Claude Cahun (1894-1954). [Fotografía]. (Cahun, 1928).
Cortesía de Jersey Heritage Collections.

el género femenino caminando con tacones, a su vez tratando de emular los pasos de una bailarina de ballet, y se lanzaba con el género masculino practicando poses masculinas y fumando un habano, pero fracasaba en todos los intentos y terminaba afeitándose la cabeza. Según la propia Claude Cahun confesaba en 1930 en su autobiografía *Disavowals*, el género neutro era el que mejor casaba con su identidad: «It depends on the situation. Neuter is the only gender that always suits me» (Cahun 1930: 151).

A través del títere de bunraku, protagonista de la acción y a la vez depositario de las decisiones de sus manipuladoras, se mostraba al espectador cómo el movimiento, el gesto corporal, era actuado por el muñeco. Las manipuladoras estaban detrás, visibles para el espectador, moviendo el cuerpo inanimado. El punto de partida de esta creación era investigar cómo el género era construido. Siguiendo a Judith Butler (2007), el género es decidido no tanto por el individuo sino por convención social, impuesto desde fuera. En esta pieza la imposición externa estaba representada por las manipuladoras. Se investigaba y se proponía cómo el género, que se concreta en la persona de manera *performativa* (Butler 2007), era indispensable para obtener una identidad. La protagonista, el muñeco, intentaba sin éxito incorporar el género normativo a su comportamiento, buscando esa identidad necesaria para ser aceptada, ensayando los movimientos y poses que encajan dentro de los cánones femenino y masculino para llegar a incorporarlos a través de la repetición, a modo de «ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo» (Butler 2007: 17). Como West y Zimmerman señalan, el género no es algo





Figura 2. *Don't kiss me I'am in training*.

Nota. Momento en la obra en que Claude Cahun (títere) se afeitaba la cabeza [Fotografía]. (Ferré Carrillo, 2009).

innato a la persona, sino más bien lo que la persona «hace» (1987: 140). El muñeco de bunraku existe, cobra vida, en la medida en que es manipulado, y el género es algo decidido *a priori* por quien manipula, es *performativo* y se puede ver. Por tanto es lo que el títere hace lo que provoca que el espectador concluya quién es, cuál es su género. En *Don't kiss me, I'm in training*, a pesar de su empeño, la protagonista fracasaba repetidamente en su esfuerzo por «encajar» en uno de los dos géneros y de ahí, por voluntad «propia», se afeitaba la cabeza, logrando el ser neutro al que aspiraba la propia Claude Cahun.

Este hito en la vida de Cahun afeitándose la cabeza, que reproducía el muñeco sujetando una navaja de afeitar y retirándose la peluca, alzado sobre unos zapatos de tacón, provocaba a su vez un momento de «otredad», que sorprendía incluso a las manipuladoras. El papel de demiurgo parecía evaporarse, aunque incluso ese movimiento era decidido por quien manipulaba. Sin embargo, por un momento, parecía que el muñeco, el personaje, decidía construir su propio género, fuera de la convención, el género neutro, prescindiendo del artificio externo de la femineidad o de la masculinidad. Mostrar el proceso por el cual el muñeco acababa eligiendo «su» género, fuera de la norma social, era una manera de brindar al espectador la posibilidad de elegir otro género alternativo al código binario impuesto. Significaba una oportunidad de mirar desde fuera del código binario; como señala Teresa de Laurentis, «un fuera de campo», una «visión desde otro lugar» que para esta autora son los «espacios a los márgenes de los discursos dominantes» (De Laurentis 2000: 62), desde donde es posible mirar y tomar distancia con respecto a ese

sistema normativo de género. El bunraku en esta pieza se convertía en un «sujeto excéntrico» (De Laurentis 2000: 130), que se sabe parte del mismo sistema, pero es capaz a su vez de colocarse fuera de la pauta social y además puede transitar entre los géneros, por lo que «no es un sujeto unitario, siempre igual a sí mismo, dotado de una identidad estable» (De Laurentis 2000: 137). Existen multitud de autorretratos en los que Claude Cahun posa con diferentes identidades, como sujeto masculino, femenino y el creado por ella, el neutro, en un constante flujo de instantáneas. En la propuesta de Winged Cranes se lograba esa representación del género como algo que se realizaba de modo *performativo* y también algo que podía cambiar, transformarse, no una categoría fija sino sujeta a revisión constante y que podía ampliarse con un nuevo género, el neutro, o incluso disolverse y por supuesto crearse de nuevo y ser «otro» género.

4.2. *THE SOLDIER WITH NO NAME* (2009)

La pieza teatral *Don't kiss me, I'm in training* sería la primera parte del espectáculo que se estrenó en Londres en 2009 bajo el título *The soldier with no name*. En esta obra se incorporaba el uso del audiovisual a través de las videoproyecciones y también la danza, que ya van a formar parte importante de las propuestas escénicas de esta compañía. De Claude Cahun se conserva mucha memoria visual y esta se refleja en gran parte del espectáculo. La manipulación no se queda solo en los títeres de bunraku, se va a extender a los objetos y alcanza también a las imágenes proyectadas. En este montaje las fotografías tomadas por Cahun eran también manipuladas, algunas se recortaron, mezclaron y con ellas se realizaron las composiciones que se mostraban en escena. Precisamente esta artista trabajaba a menudo con el *collage*, tan usado en el Surrealismo, y este método se observa en la dramaturgia visual del montaje. Incluso el telón, que formaba parte de la puesta en escena y servía de pantalla de proyección y de superficie para las sombras, era manipulado por las intérpretes. En *The soldier with no name* la bailarina golpeaba el telón en el que se proyectaba la imagen de un feto, como si se tratase del pulso verdadero del nonato o de la lucha por la propia vida en el momento de nacer. El telón se transformaba de pantalla de proyección a auténtica membrana uterina. Lo que nacía delante del espectador era ese ser de género neutro del que hablaba Cahun (1930: 151) y que en el montaje se componía también de dos identidades corpóreas, por un lado el cuerpo de la danzante que aparecía con máscara «neutra» copiando una de las imágenes de Cahun y por otro el muñeco de bunraku que tomaba y manipulaba en sus manos y al que, por momentos, parecía dar vida. Ese ser neutro no era fruto de la biología, sino un objetivo conceptual, una manera de tomar conciencia del género y desde ahí «representar-lo». El ser neutro se componía de danzante y muñeco; se trataba de una exploración que Winged Cranes empezaba mediante este trabajo escénico y que aparecerá en sucesivos montajes, como veremos en la siguiente pieza. Era un híbrido posible dentro del espacio teatral, se creaba en el hecho de hacer, adquiriría entidad e «identidad» a través de la repetición y la representación, de lo *performativo* (Butler 2007: 17). Si para De Laurentis es posible el fuera de campo en el cine



para combatir los «discursos hegemónicos» que normativizan y producen el género (2000: 54), para Winged Cranes este fuera de campo en el escenario se sitúa en el lugar entre fronteras que habitan y que a su vez son los títeres en el escenario, un espacio y un cuerpo liminal (Turner 1988) desde donde es posible cuestionar la normatividad del género. El cuerpo híbrido creado por Winged Cranes adquiere todavía más entidad en su siguiente producción, *Bernarda's backstage* (2010), que coincide con el establecimiento de la compañía en Madrid.

5. BERNARDA'S BACKSTAGE

Bernarda's backstage, como su nombre indica, es una versión de la obra de Federico García Lorca (1936) *La casa de Bernarda Alba*. En *Bernarda's backstage* se daban cita distintos lenguajes escénicos; hay títeres de varilla, teatrillo, bunraku, marionette porté y otome bunraku, teatro de sombras, danza y también tiene gran presencia el elemento audiovisual. Era la primera vez que la compañía utilizaba un títere de otome bunraku, inspirado en los que utiliza la creadora neoyorkina Theodora Skipitares.

En *Bernarda's backstage* el texto de García Lorca servía de inspiración a la dramaturgia de la pieza que se enfocaba en el cuerpo de la mujer, como lugar de batalla entre la norma social impuesta que reprime la libertad de la persona para expresar su deseo y su sexualidad y la lucha reivindicativa de la mujer por liberarse de esas cadenas, que se representaba en esta propuesta de diversas maneras. La casa de Bernarda Alba, en la primera parte de la obra, era un teatrillo que se iba cerrando sobre las hijas en edad casadera representadas por títeres de varilla con vestidos transparentes, que permitían ver el cuerpo de las mujeres, donde los genitales estaban acentuados, pintados de rojo. Sobre las hijas caía el luto riguroso de 8 años por la muerte del padre, de quien solo heredaba Angustias, la hija mayor. El luto era en esta versión algo físico, los vestidos negros troquelados a modo de celdas y las paredes de la casa caían literalmente sobre las mujeres en el patio del teatrillo hasta hacerlas personajes en sombra, como las películas en blanco y negro que García Lorca había visto en el cine mucho antes de escribir esta obra y que inspiraban esa «habitación blanquísima» de la que habla en la primera acotación¹⁹ de la obra, en contraste con los vestidos negros que llevaban las mujeres.

El término *backstage* del título hace referencia a aquellos momentos que se mencionan en el texto de García Lorca pero que en la obra original no constituyen escenas, como por ejemplo las visitas de Pepe el Romano por la noche a su pretendida Angustias y a continuación a Adela, o el baile con el vestido verde de Adela, del que hablan las hermanas pero que en la versión original no se ve. Esta *Bernarda's back-*

¹⁹ En *La casa de Bernarda Alba* tras la lista de personajes, el propio autor señala: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental cinematográfico» (García Lorca 1973: 4).

stage se realizaba sin palabras y estaba centrada en el personaje de la hija pequeña, Adela, que cambiaba de escala de tal forma que el personaje empezaba siendo un títere de varilla y terminaba como un muñeco de proporciones humanas (y con partes humanas) al final de la obra. Cuanto más crecía el deseo y se dejaba llevar por su instinto alcanzaba no solo escala humana sino también partes humanas. Lo inmaterial cobraba vida por la manipulación y también tenía partes vivas por la fusión con el cuerpo de la manipuladora. En la danza del vestido verde, la actriz y bailarina Mari Cruz Planchuelo prestaba sus brazos y sus piernas a un títere formado por una cabeza y un vestido colgado de una percha. Además, quien manipulaba, la propia Mari Cruz, era también otro personaje, esa otra Adela, mujer en luto, que era el futuro que se le venía encima, como las paredes de la casa.

En este montaje, como se ha dicho antes, será la primera vez que se incluya el títere de otome bunraku en *Winged Cranes*. Con el otome el manipulador no toma distancia con el muñeco y se convierte en otro personaje, más propio del bunraku occidental, transformándose en una suerte de vivencia compartida. Ello viene favorecido por la misma construcción del otome que lleva a cabo Prieto, donde se produce un cambio importante respecto al original japonés. En el otome tradicional los pies del muñeco iban a las rodillas del manipulador. La neoyorkina Skipitares en sus producciones aumentó la escala del muñeco y los pies del títere se sujetaron a los del manipulador, con lo que adquiría proporciones y escala humana. En *Bernarda's backstage* la manipuladora, que era también bailarina, prestaba sus piernas al otome, estaba detrás pero también formaba parte de él, como un muñeco *cyborg* o una manipuladora *cyborg*. Se crea un nuevo ser escénico, una quimera entre lo inanimado, el organismo, la materia inerte y el ser que insufla vida al muñeco. Se rompía por tanto la separación entre la persona y el títere, entre el humano y la máquina: «A finales del siglo xx –nuestra era, un tiempo mítico– todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs» (Haraway 1995: 254).

El otome en *Winged Cranes* va adherido al cuerpo de la intérprete, quien respira y da vida al muñeco a través de sus movimientos coreográficos. La danza expresa más que ningún otro lenguaje la libertad del cuerpo en el espacio, que parece a veces moverse por puro instinto más que por un ejercicio racional selectivo, respondiendo a diversos estímulos sensoriales. En *Bernarda's backstage*, la bailarina, dentro de una coreografía con algunas zonas por las que tenía que transitar, tenía libertad de movimientos de acuerdo con el sentir de la música, el espacio, el público y su propia percepción detrás y *siendo* el ser del personaje de Adela. El cuerpo de Mari Cruz Planchuelo se fusionaba con el del otome y de él formaba parte, era ese ser nuevo quien parecía determinar el movimiento, poseer la voluntad para la acción. A la manera del otome bunraku japonés el rostro de la manipuladora es visible, pero en *Winged Cranes* también lo es su cuerpo, su piel.

Hay una parte de bestialidad en los otomes de *Winged Cranes*, seres fronterizos, liminales, entre lo hermoso y lo feo, lo mágico y lo deforme. Son liminales en el sentido de que «no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial» (Turner 1988: 99), no encajan en la ortodoxia del títere tradicional. El





Figura 3. *Bernarda's backstage*.

Nota. Muñeco de otome bunraku. [Fotografía]. (Ferré Carrillo, 2011).

otome es un ser indescifrable, lleno de significados culturales, un matrimonio entre este y oeste, resultado de una construcción híbrida entre mujer y muñeco, al mismo tiempo hipnótico y monstruoso, es un ser de dos cabezas, la de la manipuladora y la del muñeco, cuyo rostro además en *Bernarda's backstage* se había hecho a partir del molde de la cara de Planchuelo. A esa bestialidad contribuyen sus extremidades: las piernas del muñeco son las piernas de la danzante. Es un ser que reconocemos diferente pero al mismo tiempo confunde porque nos recuerda a nosotros mismos. También nosotros, señala Haraway, «somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras» (1995: 305). No solo estamos hechos de diversos materiales, visibles e invisibles, sino también de procesos sociales y culturales, internos y externos, propios y ajenos.

No está claro en la manipulación quién manipula a quién, igual que en el *cyborg* «no está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina» (Haraway 1995: 304). El otome bunraku en *Winged Cranes* pone de manifiesto también lo que Butler llama la «dimensión pública» (2006: 40-41) de nuestros cuerpos al afirmar que «aunque luchemos por los derechos sobre nuestros cuerpos, los mismos cuerpos por los que luchamos son y no son nunca del todo nuestros» (Butler 2006: 40). Y, desde luego, siguiendo a Virgine Despenes, el otome bunraku en *Winged Cranes* y en la obra de *Bernarda's backstage* no resiste el calificativo de «la buena chica» (2006: 11), no se sometía a la norma social, aparecía en escena persiguiendo su instinto y dejando libre su deseo, expresado a través de la danza.

Por último, este mapa de fusiones en *Bernarda's backstage* se extendía al uso del audiovisual que se utilizaba en este montaje en momentos muy concretos. Es también un lenguaje que dialoga con el resto de formatos y como un títere de otome

el propio audiovisual se proyectaba en el cuerpo de la actriz creando una imagen doble hecha de materia tangible (el cuerpo) e intangible (la imagen proyectada). Era una imagen de la misma Mari Cruz Planchuelo, que aparecía en escena en una cama vertical, vestida con la misma combinación que llevaba puesta en la imagen en vídeo, pero no era imagen estática, se movía y a su vez avanzaba y anticipaba la acción dramática, que Planchuelo en el personaje de Adela y en directo realizaba segundos más tarde. Más adelante el proyector se usaba como luz de las sombras que se realizaban delante del espectador, como si el público estuviese asistiendo al mismo *backstage*, como anunciaba el título de este montaje. Era un montaje donde el audiovisual suponía un elemento más sometido a manipulación y que se trataba como si fuese un objeto o títere tangible.

6. CONCLUSIÓN

Winged Cranes apuesta por un tipo de teatro donde se fusionan varios lenguajes y donde el hecho escénico es el aglutinador de las diferentes visiones y enfoques que se dan en sus procesos dramáticos. En este estudio se ha realizado un recorrido por su origen y los tres primeros montajes que ha puesto en pie este grupo. Desde su primera propuesta teatral, *Don't kiss me, I'm in training*, la compañía ha investigado en formatos, técnicas y temáticas menos explorados dentro del mundo de los títeres, donde la ortodoxia está muy presente en la manipulación y en la construcción de las marionetas. Su experimentación con la forma y la técnica tiene que ver con la propia dramaturgia de sus montajes y por este motivo en el análisis de sus obras es fundamental el estudio de sus puestas en escena, como se ha tratado en esta investigación.

Winged Cranes indaga en sus montajes en la temática de género usando y adaptando el teatro de títeres de bunraku y otome bunraku a sus propuestas. A través de los títeres, de la construcción y de la manipulación, la compañía muestra cómo el género no es un concepto fijo, sino performativo, puede modificarse y transformarse. Los protagonistas de sus montajes desafían las barreras de la identidad de género y amplían el imaginario femenino a través del uso del cuerpo, ser híbrido compuesto por la intérprete y el muñeco, como generador de identidades, mutables, críticas con la realidad y los discursos hegemónicos heteropatriarcales. La dramaturgia que presenta Winged Cranes es infrecuente en la escena teatral, mucho más en lo que se refiere al teatro de títeres, y por este motivo ha de tenerse en cuenta en los estudios sobre teatro contemporáneo y nuevos modos de representación de la mujer desde un enfoque feminista. Esta investigación a su vez ofrece nuevas vías de exploración en el campo de los estudios sobre la representación de la mujer en las artes escénicas.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ASHMORE, Darren. (2005): «Kiritake Masako's maiden's bunraku», *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*. URL: <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2005/Ashmore.html>; 4-4-2021.
- BARTHES, Roland (1971): «On bunraku», *The Drama Review: TDR*, 15(2): 76-80. URL: <http://www.jstor.org/stable/1144622>; 6/4/2021.
- BELL, John (1999): «Introduction: Puppets, masks, and performing objects at the end of the century», *TDR* 43(3): 15-27. URL: <http://www.jstor.org/stable/1146765>; 15/4/2021.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, María Antonia Muñoz (trad.), Barcelona: Paidós.
- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*, Patricia Soley-Beltrán (trad.), Barcelona: Paidós.
- CAHUN, Claude (2007): *Disavowals*, London: Tate.
- CAHUN, Claude (1928): *Autorretrato, imagen reflejada en el espejo, chaqueta de cuadros*. [Fotografía]. Fotografía cedida por Jersey Heritage Collections.
- CID LUCAS, Fernando (2012): «La mujer y el Jōruri», *Mujeres en la historia del teatro japonés: de Amaterasu a Minako Seki*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 91-10.
- DE LAURENTIS, Teresa (2000): *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*, María Echániz (trad.), Madrid: Instituto de la Mujer.
- DE LAURENTIS, Teresa (1992) *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica y Cine*, Silvia Iglesias Recuero (trad.), Madrid: Cátedra.
- DESPENTES, Virgine (2018): *Teoría King Kong*, Beatriz Preciado (trad.), Barcelona: Literatura Random House.
- FERRÉ CARRILLO, Pilar (2009): *Don't kiss me, I am in training*. [Fotografía]. Cedida por la autora.
- FERRÉ CARRILLO, Pilar (2011): *Bernarda's backstage*. [Fotografía]. Cedida por la autora.
- GARCÍA LORCA, Federico (1973): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Espasa-Calpe.
- HARAWAY, Donna J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Manuel Talens (trad.), Madrid: Cátedra.
- SKIPITARES, Theodora (2004): «The tension of modern bunraku», *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26(1): 13-2. URL: <http://www.jstor.org/stable/3246436>; 16/3/2021.
- TURNER, Victor (1988): *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*, Beatriz García Ríos (rev.), Madrid: Taurus (Alfaguara).
- WEST, Candance y Don H. ZIMMERMAN (1987): «Doing Gender», *Gender and Society*, 1(2): 125-151. URL: <http://www.jstor.org/stable/189945>; 15/3/2021.



METAMORFOSIS Y EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES EN TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES,* *MASCANDO ORTIGAS Y PÈRE LACHAISE*

Nazaret Negrín Carro
Universidad Nacional de Educación a Distancia

RESUMEN

El presente artículo pretende adentrarse en la dramaturgia de la madrileña Itziar Pascual. Para ello, se establecerá un recorrido por los personajes que dan vida a sus obras y que ponen en tela de juicio esa categorización de «teatro infantil» que recae en creaciones como *La vida de los salmones* (2016), *Mascando ortigas* (2005) o *Père Lachaise* (2003). El estudio aborda a los protagonistas de las referidas obras, atendiendo a la ruptura que ejercen de los arquetipos femeninos y masculinos. Este hecho se fragua mediante una lucha constante con la realidad que solo halla refugio en la ficción, una evasión que viene de la mano del arte y de la infancia, de un teatro que, aparentemente, ha sido concebido para niños. El objetivo es mostrar la naturaleza osmótica de los personajes, la misma que les permite evolucionar y difuminar las líneas delimitantes entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte o el pasado y el presente, a través del humor, la belleza y la poesía.

PALABRAS CLAVE: Itziar Pascual, teatro infantil, personajes, dramaturgia.

CHARACTERS' METAMORPHOSIS AND EVOLUTION IN THREE DRAMATIC
WORKS BY ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES,*
MASCANDO ORTIGAS AND *PÈRE LACHAISE*

ABSTRACT

This article aims to study thoroughly the dramaturgy of Itziar Pascual. In order to do so, I will follow the characters that give life to her works and that put in doubt the categorisation of “children’s theatre”, which follows works such as *La vida de los salmones* (2016), *Mascando ortigas* (2005) o *Père Lachaise* (2003). The study deals with the protagonists, paying attention to breaking up with feminine and masculine archetypes. This is built upon a constant struggle against reality which finds shelter just in fiction; an evasion from reality that comes hand in hand with art and childhood, from a theatre which has apparently been conceived for kids. The objective is to show the osmotic nature of the characters, the same one that allows them to develop and blur the lines between dream and reality, life and death or past and present through humor, beauty and poetry.

KEYWORDS: Itziar Pascual, children’s theatre, characters, dramaturgy.



Esa universalidad que es el privilegio de la infancia, cuando uno tenía tan prodigiosas categorías que casi da vértigo pensar en ellas.

S. Kierkegaard

Las primeras insinuaciones teatrales en el marco español que presentan un acercamiento a la infancia pueden situarse en torno a la Edad Media y el Renacimiento y vendrán de la mano de las representaciones callejeras de los milagros de san Vicente Ferrer, en Valencia, interpretadas por niños (Cervera 2006: 2). Sin embargo, la evolución de este tipo de teatro no será exponencial, sino que se mantendrá aferrada a una serie de metodologías comunes en cuanto a líneas temáticas, objetivos e, incluso, calidad. Un teatro marcado por la mentalidad burguesa que se caracteriza por el didactismo y la diversión. Los principales focos de producción serán Barcelona y Juan Nicasio Gallego con *Teatro de los niños o Colección de composiciones dramáticas para uso de las escuelas y casa de educación* (1828); Madrid, donde encontramos títulos como *El niño obediente* o *La independencia filial*, ambos de 1849, firmados por Juan Eugenio de Hartzenbusch; y Valencia, donde se sitúa la producción del alicantino Eleuterio Llofriu y Sagraera, entre 1860 y 1870, con muestras como *La caridad* (*ibid.*: 8-9).

El cambio de paradigma en cuanto a la concepción de teatro infantil no tendrá lugar hasta 1909, cuando Jacinto Benavente toma conciencia literaria y plantea la creación de un Teatro de los Niños a niveles profesionales; reflejo de ello serán *La Cenicienta* (1919) y *La novia de nieve* (1934). Es en este momento cuando se gesta la institucionalización del teatro para niños como espectáculo con las Misiones Pedagógicas durante la II República y la Sección Femenina del Movimiento a partir de los años cuarenta (Cervera 2006: 2).

Si bien el concepto «teatro infantil» no es fácil de explicar, podríamos acudir a las definiciones establecidas por Alfonso Sastre en *Cuadernos de teatro infantil*, donde manifiesta que, bajo la idea de teatro infantil o teatro para niños, existen, al menos, dos interpretaciones diferentes: por un lado, el teatro de los niños, es decir, el hecho por ellos; y por otro, el teatro para niños, que ha sido elaborado por adultos. En el último enunciado encontramos algunas subdivisiones, y es que ese teatro creado por adultos puede, o no, estar protagonizado por niños (1970: 5-6).

Pululan en torno a este tipo de teatro y sus creadores ciertos tópicos que los subestiman e infravaloran. Unos prejuicios que condenan la literatura infantil y juvenil bajo un paraguas de banalidad y simplicidad, con personajes arquetípicos que se corresponden con la tradición cultural y que se pueden encuadrar en ciertos compartimentos estancos como el de padre y madre, héroe y víctima, dragones, príncipes y princesas (Tejerina Lobo 2005). Durante los siglos XIX y XX este tipo de producciones se reviste con el velo connotativo de subteatro infantil, con esa consciencia de género menor. Esta tónica se subvierte en la actualidad, donde encontramos cada vez más autores que ponen su foco en la creación y reinterpretación de la literatura y el teatro destinado a niños y jóvenes y que ayudan a que estas manifestaciones se despojen de ese apodo de «subliteratura» con el que muchas veces han sido tildadas.



La mayor parte de las creaciones que se escriben y publican para niños suele contener una serie de mensajes explícitos, modelos que indican lo que es o no correcto y temas que coinciden con las ideas que se fraguan en la sociedad del momento. En una entrevista realizada por Laura Esteban Araque a Itziar Pascual, la dramaturga madrileña responderá, a propósito de una cuestión sobre la subjetividad de la obra, que esta solo se debe considerar peligrosa cuando el didactismo mate al arte, es decir, el problema se produce «cuando cierto teatro para niños se convierte en un mero depositario de unos valores que supuestamente son convenientes, es entonces cuando surge la idea de un teatro didáctico» (2016). Ya en el primer tercio del siglo pasado, Elena Fortún construye con su Teatro para niños unos primeros cimientos que toman distancia de esos criterios relacionados con el didactismo, y pone la mirada en la diversión de los más pequeños. En esta línea encontramos representantes como Magda Donato, que escribió junto a su pareja, Salvador Bartolozzi, obras de teatro para la infancia y juventud como *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho*, estrenada en la década de los cuarenta en México. No podemos olvidar tampoco la innegable labor de Carmen Conde, que tras el seudónimo de Florentina del Mar publica obras como *El sueño encerrado* (1944) o *Ángeles en vacaciones*, del mismo año, en las que deja ver su vocación docente y su empeño en mantener el nivel cultural cuando se remite al público infantil.

Itziar Pascual, en un artículo titulado «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», manifiesta la responsabilidad que tiene la literatura y el teatro en los primeros años de vida de los jóvenes y la importancia y oportunidad de «desafiar unos roles de género, que se instalan en la infancia, además de cuestionar unos horizontes fuertemente condicionados» (2014: 57). Como revela de forma mordaz Montserrat Moreno (2000: 24), las niñas tienen la potestad, entre sus juegos, de decidir ser «cocineras, peluqueras, mamás que limpian a sus hijos [...] y los niños son libres de ser indios, cuatreros, bandidos».

Itziar Pascual cree en la labor de esa «Asamblea teatral»¹ como elemento que planta cara a la soberanía de lo establecido. Enzo Cormann plantea que «la asamblea dramática tendría [...] el propósito de examinar colectivamente el estado y el porvenir de la especie humana a través de la ficción dramática considerada como herramienta de exploración y de conocimiento». A través de cada nueva reencarnación de la obra, que tiene lugar en las sucesivas representaciones, se produce una actualización y acercamiento a la sociedad del momento, punto de partida para asentar las bases de un cambio, desacreditando, de manera paulatina, las concepciones preestablecidas y arcaizantes en cuanto a la función teatral. En otro artículo, «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática», declara la dramaturga:

¹ Fórmula utilizada por Enzo Cormann en su artículo «Del bello animal a la mala hierba» para referirse a ese conjunto de miembros que participan del hecho teatral y «que concurren en la representación: compañía y asistencia, los que actúan y los que miran». La confluencia de escritores, actores, técnicos y espectadores está condicionada por una retroalimentación simultánea en la que se da una interdependencia, fruto del instante. Disponible en línea en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/09/05/cormann-bello-animale/>.



Tengo razones políticas, emocionales y sociales para no conformarme con este mundo. No quiero ni creo en el teatro como instrumento de legitimación del presente; prefiero escribir para intervenir en el derecho a dudar, para agujerear el horizonte de lo sabido (2012: 114).

1. ITZIAR PASCUAL Y EL TEATRO PARA NIÑOS

Recuperando las palabras que Antonio Álvarez de la Rosa dedica a la creación literaria de Luis Fera *Dinde*, se propone la lectura y vivencia de la producción dramática de la madrileña Itziar Pascual «A quien desee recuperar la infancia que, sépalo o no, lleva almacenada en su interior» (Fera 2001: 7).

Polifacética, híbrida o heterogénea son algunas de las características que bien pudieran intentar delinear a la escritora Itziar Pascual, que ha desarrollado su carrera profesional como dramaturga, pedagoga, investigadora y periodista. En 2019 recibió el Premio Nacional de Artes Escénicas para la Infancia y la Juventud. Es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y titulada superior en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde ejerce como profesora desde 1999. Como periodista ha trabajado en la cadena SER y el diario *El Mundo*. Además, es miembro del consejo de redacción de *Primer acto* y de *Acotaciones*. Fue presidenta de la AMAEM (Asociación de Mujeres de las Artes Escénicas de Madrid) «Marías Guerreras»², entidad de la que es socia fundadora y fue primera presidenta (Gutiérrez Carabajo 2019: 333).

Con más de una treintena de obras dramáticas estrenadas, premiadas y traducidas a diversos idiomas, Itziar Pascual presenta una concepción del teatro como función social. En el citado artículo «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática» plantea una serie de propósitos para definir su compromiso con el espectador, entre ellos, se ha querido destacar el primero: «No engañar, no mentir, no adoctrinar, no herir. No herir gratuitamente. No engañar significa asumir que el conocimiento es y puede ser doloroso. Pero que la ignorancia lo es aún más» (2012: 116). Pascual aborda el teatro como medio que contribuye al crecimiento intelectual y social, que aporte nuevas líneas y no se quede anquilosado a cuestiones del pasado. Para ello, será necesario enfrentarse a la realidad a pesar de las dificultades que esto pueda suponer. Otro de los propósitos que se debe destacar es: «No aburrir. No convertir el lenguaje en mero depositario de ideas. El lenguaje que apenas es depositario de ideas, sostiene Azama, en teatro está muerto. Lo aburrido no es intelectual. Es simplemente aburrido» (*ibid.*: 117). A través de estas dos afirmaciones llegamos al núcleo de su teatro, que requiere de la actuación de dos elementos base: por un lado, esa labor educativa que pretende llevar al público a la reflexión,

² Asociación cultural sin ánimo de lucro que agrupa a mujeres profesionales de las artes escénicas para la difusión de obras contemporáneas con un discurso plural. Disponible en línea en <http://www.mariasguerreras.es/>.

formación y mejora; y, por otro, el entretenimiento, que va de la mano del juego, la imaginación y el disfrute.

Comenta Cervera en *Historia Crítica del teatro infantil español*, a razón de *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle Inclán, que esta es una obra de la que se pueden extraer dos lecturas, una de los niños y otra de los adultos (1982: 366-367). Por un lado, tenemos esa base de cuento maravilloso, y por otro, una crítica social y política. Esta doble interpretación es la misma que podemos apreciar en la producción dramática de Itziar, que escribe un teatro destinado a niños y que, sin embargo, puede ser igualmente disfrutado por un público más amplio, más adulto, que establecerá diferentes reflexiones.

Jacinto Benavente ya anticipaba ese destino binario en su concepción del teatro infantil como un teatro familiar, enfocado tanto hacia los niños como hacia sus padres, de forma que el sentido de la educación llene a los niños de entusiasmo y esperanza, se superen las dificultades de la literatura infantil y en el cual los niños sean solo espectadores y en modo alguno actores (Cervera 2016: 16). En 1909 planteaba Andreino, en una crítica al estreno de la comedia de Benavente *El príncipe que todo lo aprendió de los libros*, que:

No es fácil hacer teatro para niños. Vivimos en una época de niños precoces. Casi no hay niños, sino hombrecitos y mujercitas en germen. Debemos procurar que los haya, pero como el teatro tiene que adelantarse a esa transformación y ha de ser parte de ella, hemos de contar con la infancia que nos es dada, mezcla de candor y de malicia, almas blancas en que ya la vida ha proyectado la sombra de sus figuras. Sería lamentable que el teatro infantil divirtiera a los grandes y aburriese a los niños (Pascual 2008).

En una de sus últimas creaciones, *Pepito (una historia de vida para niños y abuelos)*, galardonada con el Premio Morales Martínez de Teatro Infantil 2019, Itziar Pascual plantea una clara autoficción que nos revela la vida de José Sánchez de Rojas Gallego³, desde esa cartografía del yo que ahonda en la veracidad de lo narrado y tiene un cariz de nosotros. Esta incursión en el periplo vital del protagonista se realizará no solo a través de la recopilación de hechos reales y vivencias, que Pascual ha escuchado de primera mano, desde la cercanía que le otorga la relación familiar con Sánchez de Rojas, sino también en su forma de enfrentarse a los problemas y

³ José Sánchez de Rojas Gallego, nacido en Madrid en noviembre de 1928, es fuente de inspiración para la obra *Pepito*, de Itziar Pascual. Tal y como refleja la dramaturga en su artículo «Un paisaje de la infancia», lo trascendente de este personaje no es tanto su compleja biografía laboral como las cualidades que componen su persona. A este respecto, hará referencia «la capacidad de vivir el presente como disfrute y alegría; la superación de las dificultades con empeño y optimismo; el compañerismo [...]. Tenía un sentimiento indómito de libertad personal frente a las normas y coacciones sociales del momento» (Pascual 2020). Itziar insiste en el papel fundamental de la memoria y en el placer de Sánchez de Rojas por contar su historia, en la que rememora sucesos de infancia. La admiración que siente por este personaje, al que ha podido conocer desde la cercanía que posibilita la familiaridad de una nuera, la llevará a elaborar la mencionada obra.



obstáculos. La obra se convierte en un relato rapsódico de infancia, no desprovisto de pena, sufrimiento y frustración.

Tal y como desvela el subtítulo, la muestra está destinada tanto a un público infantil como a uno anciano. Quiere ser «un puente intergeneracional entre abuelos y niños: un espacio franco donde compartir memoria y experiencia» (Pascual 2020). La dramaturga consigue a través de la palabra, sincrética y profunda, la incuestionable y difícil labor de llegar a una pléyade variopinta de lectores y espectadores de edades considerablemente distantes: «La obra recoge trece pasajes de la vida de José Sánchez de Rojas, a la manera de las historias de vida, ese recurso documental e investigador propiciado desde la Escuela de Chicago»⁴ (*ibid.*).

2. ANÁLISIS DE TRES OBRAS DRAMÁTICAS DE ITZIAR PASCUAL: *LA VIDA DE LOS SALMONES, MASCANDO ORTIGAS Y PÈRE LACHAISE*

2.1. PALABRA Y EVASIÓN

A través de un lenguaje cargado de belleza, humor y lirismo, la palabra cobra en la dramaturga un papel fundamental, pues actúa como nexo entre espacio, tiempo, actores, directores y público. Es punto de encuentro, de hermandad, al igual que el teatro. El verbo tiene capacidad transformadora siempre que este haya sido dotado de emoción, de forma que invite a la reflexión. En *Neuroeducación* Francisco Mora (2013: 41-42) estudia la vital influencia de las emociones en el aprendizaje, ya que, para que una información pase a áreas de asociación de la corteza cerebral donde se construyen los procesos mentales, de razón y pensamiento, es necesario que previamente haya sido identificada por las emociones.

Itziar crea un teatro que sublima la palabra pedagógica, que toma muchas veces la melodía de una nana que amansa a las fieras y se ve complementada por la danza y gestualidad de una bailarina etérea: «La expresión corporal dota a la palabra de significado profundo» (Sesma 2018) que materializa las emociones de Aura, protagonista de *La vida de los salmones*. No es casualidad tampoco que en *Père Lachaise* uno de los muertos ilustres sea nada más y nada menos que Isadora Duncan, que

⁴ La Escuela de Chicago hace referencia a un conjunto de proyectos de investigación llevados a cabo en el campo de las ciencias sociales, que fueron realizados por estudiantes y profesores de la Universidad de Chicago entre 1915 y 1940. Estos trabajos tomaban como punto de partida una sociología urbana que desarrolla estudios íntimamente ligados a problemas confrontados por la ciudad de Chicago. Se tiene interés por investigar el fenómeno social urbano a partir de la observación participante del investigador; este hecho va a ejercer una influencia significativa en el progreso de algunos métodos originales de investigación en la sociología contemporánea. Referencia extraída de Azpúrua Gruber, F.J. (2005): «La Escuela de Chicago. Sus aportes para la investigación en ciencias sociales», *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, vol. 6, 2, p. 25. Venezuela: Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Disponible en línea en <https://www.redalyc.org/pdf/410/41021705003.pdf>.



presenta su danza como muestra de liberación femenina. En palabras de la dramaturga, «El bailarín no es un ejecutante sino un creador que aporta su experiencia y su energía, su imaginario» (Dómeneh 279: 2016). La presencia de bailarinas y, por ende, de la danza se convierte en una constante de la producción dramática de la autora y así, en las páginas de *Mascando ortigas*, introduce la figura de la bailarina, coreógrafa y directora alemana Pina Bausch, pionera en la danza contemporánea, y su café Müller.

Valiéndose de la anagnórisis, la escritora permite una reconstrucción del yo como entidad, a partir de los recuerdos que Pina Niña va evocando y reviviendo con sus palabras. «PINA MUJER: Volver a casa. El espacio viejo, antiguo del pasado. Volver al origen de las cosas, volver al principio. Volver para vaciar la materia, para hacerla liviana. Volver para cerrar con llave las heridas de entonces» (Pascual 2012: 47). Un papel semejante es el que cumplen los fantasmas que constituyen frágiles imágenes anquilosadas a la memoria de unos protagonistas que no son capaces de desprenderse de la evocación pretérita. Traer personajes del más allá, como muertos y sombras, no es un rasgo inusual en la creación dramática de Itziar, que ya en *Fuga* (1994) introduce fantasmas en una historia en la que los estragos de la guerra aún perviven.

Otra muestra de ello es *Père Lachaise*, donde se vislumbran las secuelas emocionales de la Guerra Civil y el exilio republicano: «Recuerdos traumáticos y sensaciones de culpabilidad» (Harris 2003: 10) como las que padecen los miembros que se hospedan en el cementerio, muertos que no han podido dejar atrás su pasado y que por ello no han ascendido. Entre ellos, conoceremos a Secundino Pérez, abuelo de los jóvenes, que no consigue cerrar la herida ocasionada por sus compañeros españoles caídos y enterrados, sin identidad, en fosas comunes: «No es por mí. Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba» (Pascual 2003: 22).

Entre las letras de Itziar, encontramos una escritura que atesora las memorias del pasado, y hace hincapié en la cotidianeidad, en los relatos de vidas que fueron negados y ocultados en una tradición e historia cimentadas en la desigualdad y maniqueísmo de lecturas unilaterales. La dramaturga crea una nómina de personajes que viven en tiempos pretéritos, en lucha constante con sus temores. Los recuerdos son instantáneas guardadas en el archivo mental de unos protagonistas que recurren a la evasión a través de diferentes mecanismos, tomando distancia de una realidad que materializa el dolor y el sufrimiento.

Los olores de la guerra, el hambre y la angustia invaden cada noche la mente de Adrienne, una de las protagonistas de *La vida de los salmones*, que se ve obligada a lidiar con las memorias de un pasado que no la deja ser presente ni futuro, un lastre bélico que la mantiene atada, como el síndrome de Estocolmo, a su maltratador. El otro personaje de esta obra es la pequeña Aura, no sabemos si es hija de Adrienne, pero sí se da a conocer que está bajo su cuidado. Cada noche, la niña vive con sufrimiento paralelo la hora de acostarse, y es que la oscuridad se convierte en el escenario perfecto para monstruos y ruidos. En este caso, la evasión viene dada a través del sueño, la imaginación y los cuentos que alejan a ambos personajes de las tinieblas. Impregnada de alegorías y metáforas, la obra da pie a



un espectáculo cargado de lirismo y belleza, un marco en blanco, una escenografía austera constituida por una cama y una serie de imágenes y dibujos vivos que se proyectarán en la escena.

Aunque debe ser representada por no más de tres actores, la nómina que compone *Père Lachaise* está constituida por seis personajes que participan de manera activa. Los protagonistas que forman parte del mundo de los vivos, Carlota y Cundo, son dos hermanos que viajan a París a ver la tumba de su abuelo. Serán motivos diferentes los que los transportan a este pequeño elenco que trata de huir a través del espacio y del tiempo. Cundo busca su identidad en el pasado, en los restos de un familiar desconocido que no debe caer en el olvido. Carlota, por su parte, marcha para alejarse de una relación amorosa que no la deja progresar. Al llegar al cementerio conocerán al último personaje de esta tríada de vivos, Michel, sumido en la soledad y la nostalgia: se trata de un ser atormentado por la culpa que le genera la muerte de su esposa.

Mascando ortigas es un acercamiento a la infancia y juventud, un diálogo de encuentro y reencuentro entre lo que hemos sido y lo que somos, una polifonía de mujeres que ayudan a reconstruir y reafirmar la identidad del yo. En esta muestra teatral, Itziar Pascual permite a Pina bucear a través de la introspección llegando así hasta su pasado infantil, donde dialoga con la niña que fue. Esta huida halla refugio en los diálogos reflexivos, que suelen cobrar vida a través de monólogos, apartes y soliloquios, una introspección que favorece la empatía del público y que, al no presentar resoluciones firmes, permite e incita a la búsqueda de un posicionamiento propio. En una nota de prensa publicada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que recoge los juicios del jurado se destaca «su forma de acercarse a las vivencias de la infancia y de la juventud desde una perspectiva compleja, que profundiza en sus anhelos, luchas y tristezas» (2019).

2.2. NATURALEZA OSMÓTICA DE LOS PERSONAJES

La dramaturgia creada por mujeres en la última década del siglo pasado presenta una indudable necesidad de denunciar y tomar distancia de esos arquetipos y estereotipos que son fruto de la cultura y sociedad patriarcal. Estas obras dan voz a las mujeres permitiéndoles, casi por primera vez, posicionarse sobre todos aquellos ámbitos que les han sido vinculados tradicionalmente como el aborto, la prostitución o la maternidad, formando parte de una tónica temática que rige también el panorama teatral forjado por las escritoras del siglo XXI. No obstante, dentro de ese rótulo que resguarda esta literatura, se da cabida a dramaturgas como Itziar Pascual, que construye personajes, femeninos o no, que plasman sus realidades, miedos e inseguridades, que los harán huir y refugiarse, diluirse y evolucionar. *Père Lachaise* supone desde el principio el distanciamiento de estos arquetipos a través del nombre de la protagonista, Carlota: «Decían que en España a las mujeres se las nombra para que carguen con el peso de una alegoría: Dolores, Caridad, Misericordia... “Si algún día tenemos una nieta, que tenga un nombre para ella sola”, decían» (Pascual 2003: 17).



Itziar «concibe la escritura dramática como un barco, en el que las mujeres y los niños están primero; un barco en el que esta máxima aspira a ser»⁵. La presencia de personajes femeninos es una constante en su obra; introduce mujeres diversas, con inquietudes, problemas y anhelos, mujeres reales, de carne y hueso que han abandonado el estatus de musa y han pasado a formar parte de la acción dramática como sujeto y no como objeto. En la entrevista antes citada, Itziar plantea la necesidad de crear papeles para mujeres maduras, de mediana edad, y es que en la carrera de las actrices existen dos momentos álgidos, personajes jóvenes y ancianas, y un gran vacío en medio (2016).

Sus protagonistas toman distancia de los roles tradicionales que la sociedad patriarcal suele asignar a la mujer –madre, hija, esposa o amante– y construye personajes como Pina, de *Mascando ortigas*, obra carente de representación masculina, que nos permite conocer y desgranar, poco a poco, la identidad de la protagonista a través del choque producido entre sus expectativas y anhelos infantiles y la realidad de su etapa adulta; la discordia entre su yo pasado y presente que finalmente confluyen. «PINA MUJER: (*Se va desvistiendo, lentamente. Al público.*) Volver a casa. El espacio viejo, antiguo del pasado. Volver al origen de las cosas, volver al principio. Volver para cerrar con llave las heridas de entonces» (Pascual 2012: 47).

Père Lachaise bien pudiera definirse como un proceso osmótico, un intercambio de experiencias y emociones, entre vivos y muertos, que inconscientemente rompen el lazo que los mantiene atados al pasado y les deja, de una vez, desvincularse del dolor. Al final de la obra, Isadora se permite descansar, asimilando la muerte de sus hijos, y Secundino delegará en la generación de sus nietos el compromiso de dar un entierro digno a sus compañeros de armas. El Ilustre anónimo se perdonará a sí mismo y Carlota y Cundo decidirán continuar con su vida, sin olvidar el pasado, pero construyendo su propio futuro.

En *La vida de los salmones* los personajes verán cómo el paso de los años juega a intercambiar sus papeles. En el epílogo, será Aura quien, haciendo referencia a la metáfora del título, cuide de Adrienne, en ese viaje de los salmones a favor y en contra de la corriente.

CONCLUSIONES

Si bien el foco de análisis ha sido colocado en los personajes, lo cierto es que los procesos a través de los cuales se produce su evolución y transición se fraguan en un margen espaciotemporal común, que facilita y posibilita esa huida o exilio a los sueños, al interior del ser o al mundo de los muertos. Los hechos tienen lugar en noches de tormenta, o días en los que el calor de un cementerio parisino quiebra la línea de la realidad y permiten esta especie de transmutación.

⁵ Cita extraída de Contexto teatral, disponible en línea en <https://www.contextoteatral.es/itziarpascual.html>.



El estudio se ha cimentado sobre tres obras dramáticas: *La vida de los salmones*, *Mascando ortigas* y *Père Lachaise*, en las que se lleva a cabo un homenaje a la memoria y la identidad de todas esas personas que padecieron los estragos y el dolor de la guerra, el olor a sangre seca. Pero también nos trae aires musicales, pintura y danza, en esa pluralidad de lenguajes que conforma el teatro. Reconoceremos a personalidades femeninas que revolucionan la escena a través de la danza, bailarinas que rompen con los cuerpos dóciles y rígidos, una danza contemporánea con una nómina compuesta por artistas como Isadora Duncan, Doris Humphrey o Martha Graham.

Itziar se ve obligada a lidiar con un doble silenciamiento: por un lado, asistimos a obras escritas por una mujer, y por otro, estas creaciones están insertas en un subgénero literario que no goza de estima social y ha sido fuertemente infravalorado: «Colocaron una tapa hermética sobre la realidad y dejaron que abajo fermentara un caldo atroz, juntando tanta presión que cuando estallara no habría máquinas de guerra ni soldados suficientes para controlarlo» (Allende 1985: 88). Una tapa pesada, curtida por las numerosas desigualdades soportadas por la dramaturga madrileña, y un caldo teatral, rico en aromas de poesías, sabores dramáticos y regustos de infancia que despiertan en el espectador intimismo y colectividad, y que por fin ve la luz. Itziar Pascual nos presenta una concepción de teatro infantil como renovación, tanto por su contenido como por su forma, un teatro espectacular.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, Isabel (1985): *De amor y de sombra*, Barcelona: Círculo de Lectores, D.L.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia Crítica del teatro infantil español*, Madrid: Editora Nacional.
- CERVERA, Juan (1982): *Historia Crítica del teatro infantil*, Madrid: Editora Nacional. Disponible en línea en <https://biblioteca.org.ar/libros/132667.pdf> [último acceso: 28/3/2021].
- CORMANN, Enzo (2007): «Del bello animal a la mala hierba», *Escribir para el teatro*, 2, Colección Laboratorio Teatral. Alicante: Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.
- ESTEBAN ARAQUE, Laura (2016): «Conversaciones sobre teatro y feminismo: lo personal es político. Entrevista a Itziar Pascual», *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 193-205. Disponible en línea en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5559732> [último acceso: 28/11/2020].
- FERIA, Luis (2001): *Dinde*, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2019): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- HARRIS, Carolyn J. (2003). «Memoria, conciencia y danza en Père Lachaise», *Itziar Pascual, Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro/Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 9-14.
- MORENO, Montserrat (2000): *Cómo se enseña a ser una niña: el sexismo en la escuela*, Barcelona: Icaria.
- O'CONNOR, Patricia (2006): *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: teatro breve español*, Madrid: Espiral.
- PASCUAL, Itziar (2003): *Père Lachaise*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=p%C3%A9re+lachaise> [último acceso: 2/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2008): *Teatro español para la infancia y la juventud (1800-1936)*, España: Espiral.
- PASCUAL, Itziar (2012): «El teatro para niños y niñas y la escritura dramática», *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 7 (octubre 2006), pp. 113-119. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3v051> [último acceso: 29/11/2020].
- PASCUAL, Itziar (2012): *Mascando ortigas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/mascando-ortigas/> [último acceso: 1/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2014): «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia», *Dossiers Feministes*, 19, 57-73. Disponible en línea en <https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/download/292249/380765> [último acceso: 2/12/2020].
- PASCUAL, Itziar (2016): «La dramaturgia no textual», *Manual de dramaturgia* (Doménech, F. coord.), Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, pp. 275-282.
- PASCUAL, Itziar (2016): *La vida de los salmones*, Madrid: Anaya.
- PASCUAL, Itziar (2020): «Un paisaje de la infancia», *Las puertas del drama*, 53. Disponible en línea en <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/un-paisaje-de-la-infancia/> [último acceso: 4/2/2021].
- SASTRE, Alfonso (1970): *Cuadernos de teatro infantil*, Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza.



- SESMA, Manuel (2018): «*La vida de los salmones*/Itziar Pascual/Cristina D. Silveira», *Artezblai* (el periódico de las Artes Escénicas). Disponible en línea en <http://www.artezblai.com/artezblai/la-vida-de-los-salmones-itziar-pascual-cristina-d.-silveira.html> [último acceso: 4/4/2021].
- TEJERINA LOBO, Isabel (2005): «El teatro infantil en España: rasgos y obras representativas», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-infantil-en-espaa---rasgos-y-obras-representativas-0/html/003f3ab6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html [último acceso: 4/12/2020].



«SENDERO FORTÚN»: MARÍA FOLGUERA Y EL TEATRO COMO INVESTIGACIÓN

Mónica Monmeneu González
European University Institute (Italia)

RESUMEN

Entre noviembre de 2019 y marzo de 2020 se desarrolló en el Teatro Valle-Inclán de Madrid «Sendero Fortún», un díptico teatral conformado por *Celia en la Revolución* y *Elena Fortún*, enfocado a la recuperación y difusión de la figura de Encarnación Aragonese –alias Elena Fortún– y su obra. A través del texto y la dirección de *Elena Fortún*, María Folguera emplea el dispositivo teatral como medio para el desarrollo de una investigación que parte de la revisión de los textos públicos y privados de Fortún, y que se postula así como una nueva fuente para el estudio de la autora y su contexto. Este trabajo analiza la doble vertiente en que resulta el trabajo de Folguera: por un lado, el planteamiento de toda una serie de reflexiones en torno al ejercicio de la escritura y la autoría femeninas; y por otro, cómo esto se relaciona de manera necesaria con la creación de una memoria colectiva de personajes y lugares clave en la vida y época de Fortún, entre los que destaca la importancia del Lyceum Club y su entorno.

PALABRAS CLAVE: Elena Fortún, autoría, investigación artística, memoria femenina.

“SENDERO FORTÚN”: MARÍA FOLGUERA
AND THEATER AS RESEARCH

ABSTRACT

From November 2019 to March 2020 the Valle-Inclán Theatre in Madrid hosted «Sendero Fortún», a theatrical diptych integrated by *Celia en la Revolución* and *Elena Fortún*, aimed to recover and disseminate the figure of Encarnación Aragonese –alias Elena Fortún– and her work. Through the text and direction of *Elena Fortún*, María Folguera uses the theatrical device as means to develop a research project that emanates from the revision of Elena Fortún’s public and private texts, postulating itself as a new source of study of the author and her context. This article analyzes the twofold results of Folguera’s work: on the one hand, the posing of a series of observations about the act of writing and female authorship; and on the other, how this necessarily relates to the creation of a collective memory of characters and places pivotal to the life and times of Fortún, among which the importance of the Lyceum Club and its environment stand out.

KEYWORDS: Elena Fortún, authorship, artistic research, feminine memory.



1. ENCARNACIÓN ARAGONESES, ELENA FORTÚN Y «ELENA FORTÚN»

Elena Fortún, figura fundamental de la literatura infantil y juvenil española, creadora del personaje de Celia, ocultaba tras de sí a Encarnación Aragoneses (Madrid 1886-1952)¹. Realizó sus primeras incursiones en el mundo de la escritura en 1922, año en que publica sus primeros artículos en el diario tinerfeño *La Prensa* después de trasladarse a la isla con su familia por motivos de trabajo de su marido, el militar y también escritor Eusebio de Gorbea. El matrimonio había llegado a Tenerife devastado por la muerte de uno de sus hijos, y Aragoneses encontró consuelo no sólo en el cambio de ambiente y las nuevas amistades, sino también en la escritura, que será ya siempre su refugio. A su vuelta a Madrid, en 1924, estudiará biblioteconomía en la Residencia de Señoritas, donde conoce ya a algunas de las mujeres del Lyceum Club, que comenzará a frecuentar también en estos años. Este espacio fue pieza clave para el surgimiento de Elena Fortún, esto es, para que Encarnación Aragoneses encontrara el aliento y las herramientas para forjarse como autora. El Lyceum Club, primer club femenino de España, fue un importante centro cultural que aglutinó en torno a sí a algunas de las intelectuales más relevantes de la Edad de Plata. Lugar de intercambio, estudio y creación, el Lyceum fue decisivo en la carrera de muchas de sus socias en el plano de lo artístico y lo literario. Para Aragoneses fue también un lugar en el que pensarse a sí misma y relacionarse con otras mujeres que cuestionaban y desafiaban, entre otras cosas, las nociones de identidad de género y orientación sexual de la década de los veinte en España. Es en este contexto, en 1928, cuando aparece por vez primera Elena Fortún², alias con el que comienza a publicar en el suplemento infantil del *ABC*, *Gente Menuda*, algunos de sus cuentos y donde aparecerá también por vez primera el personaje literario de Celia, que transformó a su autora en fenómeno literario. De la mano de la Editorial Aguilar, que compró los derechos de la serie para convertirla en libros, Celia Gálvez de Montalbán acompañó y creció junto a toda una generación desde sus tiernos 7 años —«la edad de la razón» (Fortún 2014: 55)— hasta los trágicos eventos que la ponen al cargo de sus hermanas en *Celia Madrecita* (1939).

Lo que siguió en la vida de Celia fue recogido en un borrador fechado en 1943, desde el exilio de Fortún en Buenos Aires, y que no vio la luz hasta 1987. Se trata de *Celia en la Revolución*, que cuenta las vivencias de Celia durante la Guerra Civil Española, texto adaptado en 2019 para el Centro Dramático Nacional (CDN) como una obra del mismo nombre dentro del ciclo «Sendero Fortún». Con versión de Alba Quintas y dirección de María Folguera, el montaje sigue los pasos

¹ Por este motivo, y porque así también lo hacía ella en su día a día, a lo largo del texto me referiré a la autora como Elena Fortún y Encarnación Aragoneses indistintamente.

² Encarnación Aragoneses toma su pseudónimo del nombre del personaje central de una de las novelas de su marido, *Los mil años de Elena Fortún*, publicado en 1922. Sin embargo, durante sus primeras colaboraciones en *Gente Menuda*, que no se ciñeron a las aventuras de Celia, alternará «Elena Fortún», «Luisa» y «Doña Quimera».



de Celia a lo largo del conflicto, trazando una suerte de mapa de la España republicana y evocando la voz de la propia Fortún, que inspira muchos de los pasajes en sus propias experiencias. El díptico fue completado con la obra *Elena Fortún*, que será objeto de este artículo y que se centra en la historia personal de Aragoneses y estas correspondencias entre texto y vida, indagando en su proceso de construcción autoral. Fuertemente inspirada en *Oculto Sendero* (2016), publicación póstuma de Fortún de marcado corte autobiográfico y temática homosexual, tanto texto como dirección recaen esta vez en Folguera. María Folguera hace así de hilo conductor de este «Sendero Fortún», que nos abre la puerta al mundo de la autora de *Celia*.

María Folguera es escritora, dramaturga, directora teatral y directora del Teatro Circo Price de Madrid. A través de su propuesta en *Elena Fortún*, participa de una tendencia ya bastante asentada entre las dramaturgas de finales del siglo xx y principios de este siglo consistente en la voluntad de recuperación de figuras históricas femeninas y la creación de una genealogía feminista, tema que ha ocupado a estudiosas como Pilar Jódar Peinado, desde la intersección entre el metateatro y los feminismos; o Lourdes Bueno Pérez, que ha analizado desde diferentes épocas y perspectivas el tratamiento de la figura y la voz femenina en el teatro español (Jódar Peinado 2017; Bueno Pérez 2018). Dentro del proceso de recuperación de la memoria de las mujeres y de la redefinición del sujeto histórico femenino a través de la dramaturgia, encontramos una proliferación en los últimos años de ejemplos concretos que evidencian una búsqueda de referentes en el ámbito artístico y cultural, que sirven a las dramaturgas contemporáneas para reflexionar sobre su propio lugar en estos espacios a través de la creación de una relación historiográfica de autoras y artistas (Jódar Peinado 2017: 340-341). Podemos citar *El árbol de la Esperanza*, de Laila Ripoll (publicado en 2004 y estrenado en 2007); *La petite Blanchard*, de Inge Martín (publicado en 2016 y estrenado en 2018); o *Firmado Lejárraga*, de Vanessa Montfort (2019). Estas obras se ocupan no únicamente de narrar la vida de las mujeres que las protagonizan, sino del modo en que el hecho artístico las condiciona y forma parte específica de su contexto. En concreto, *Firmado Lejárraga* entronca con el tema de este artículo al formar parte del proyecto «En letra grande», impulsado en el CDN bajo la dirección de Ernesto Caballero e iniciado ya en la temporada 2018/2019, cuyo objetivo es la recuperación de destacadas figuras femeninas españolas. Así, el CDN ha visto pasar por sus escenarios y contar sus historias a personajes como María Teresa León en *Una gran emoción política* (2018) Rosario de Acuña en *Rosario de Acuña: Ráfagas de huracán* (2018) o Halma Angélico en *Halma* (2019). Queda patente por tanto esta inclinación hacia un teatro de la memoria femenina, de reivindicación de figuras que puedan completar y enriquecer nuestro conocimiento tanto de la historia de las mujeres como de la historia cultural y científica del siglo xx. Es aquí donde enmarcamos la investigación llevada a cabo por María Folguera mediante el texto y la puesta en escena de *Elena Fortún*³.

³ Parece importante señalar, además, que entre la redacción de este texto y el momento de su publicación María Folguera ha continuado perfilando la relación entre su obra y la genealogía



En *Elena Fortún*, Folguera explora la relación de Encarnación Aragonese con la escritura en un ejercicio teatral a través del cual vemos a Aragonese definirse como autora y negociar su propia identidad por medio de sus textos. Se trata de una representación poética de la construcción identitaria de Elena Fortún, una narración que sirve, además, a la autora de la obra para plantear y examinar problemáticas que conciernen a su praxis. Así, *Elena Fortún* se perfila como herramienta investigadora de las autoras de la Edad de Plata a través del dispositivo teatral impulsado por Folguera. A lo largo de este artículo se analiza, en primer lugar, cuáles son las estrategias literarias y teatrales en las que se apoya la citada investigación para generar nuevos espacios de subjetividad y nuevos modos de conocimiento. Posteriormente, se reflexiona acerca de sus aportaciones al estudio de la figura de Fortún y su contexto –especificado en el Lyceum Club de Madrid– a través de una comparación con las fuentes empleadas y la literatura existente sobre el tema.

2. NUEVOS ESPACIOS DE SUBJETIVIDAD

El proyecto de Folguera comienza en los textos y continúa su desarrollo en el escenario. A través de los diferentes elementos del montaje se nos invita a una nueva realidad compartida, construida mediante referencias visuales, intertextuales y metatextuales. La posibilidad del teatro como investigación se apoya en la idea de lo convivial (Dubatti 2007), esto es, entender el teatro como una experiencia subjetiva que resulta de la interrelación entre actuación y expectación y que da lugar a un nuevo espacio de subjetividad en común. Mediante esta interacción se produce un acto de *poiesis* que es, a su vez, inherente y específico al teatro. Así, entenderíamos el teatro como acto de vida, de cultura viviente, que ayuda a creadores y espectadores a generar y transitar nuevos espacios del saber y la experiencia. Se propone de este modo un acercamiento a la práctica teatral como acto epistemológico y como metodología de investigación, quedando el acto investigador de los dramaturgos y los distintos agentes teatrales enmarcado en la postura del conocimiento situado (Haraway 1995).

Hay distintos modos a través de los cuales se explora, se profundiza y se explicita el nuevo espacio subjetivo en el que se construye este relato biográfico de Elena Fortún. Mediante la escenografía y el vestuario se ayuda a solidificar la idea de la memoria como herramienta estructuradora de la narración, y lo ficcional se convierte en un recurso para hablar de la realidad. Estos elementos visuales son, por ejemplo, el fino brillo dorado que cubre a los personajes y que los identifica como recuerdos, aludiendo a la pátina de la memoria. Se insiste en esta idea mediante un vestuario que mantiene sus colores solamente en la parte superior y más cercana al busto, fundiéndose hacia el blanco en la vista general. Tampoco se nos puede

de autoras que la preceden, así como explorando la relación literatura-vida, en su novela *Hermana. (Placer)* (2021).





escapar que *Elena Fortún* discurre en un pequeño teatrillo instalado sobre el propio escenario de la sala El Mirlo Blanco del teatro Valle-Inclán, que contribuye con su reducido tamaño a la sensación de intimidad que la escenografía concede. Este escenario no es sólo un teatro de cámara para los recuerdos de Encarnación Aragoneses, sino que representa también la ficción de la vida de la autora, su intento de ajustarse al papel de la feliz madre y ama de casa que consumió parte de su vida y la alejó de vivir su verdadera sexualidad y su verdadero potencial literario; esto es, la dicotomía entre Encarnación Aragoneses y Elena Fortún.

Distintas formas de intertextualidad ayudan a su vez a Folguera a cimentar sus ideas. A nivel textual *Elena Fortún* se estructura a partir de los recuerdos de la escritora, que Folguera recupera de sus textos y reorganiza para dar lugar a la narración. Mediante sus palabras, Folguera apunta a muchas de las cuestiones teóricas en torno a la vida, obra y momento histórico de Elena Fortún tratadas por autoras como Marisol Dorao (1999), María Jesús Fraga (2013) y Nuria Capdevilla-Argüelles (2015, 2016, 2017), y que se encuentran también en el centro de su estudio.

Así, no sólo el texto sino también la manera en la que se construye nos presentan las principales problemáticas que interesan a Folguera. Comienza con una Elena Fortún de vuelta en España, en un momento de éxito profesional y fracaso conyugal. Su unión con Gorbea Lemmi había sido siempre compleja, en parte por la identidad sexual de Fortún, cuyas cartas y escritos inéditos revelan su homosexualidad; y en parte por su identidad autoral, que había sido desde el comienzo de su carrera objeto de los celos de su marido. La primera parte del montaje introduce las maneras en que la noción de autoría y la propia identidad personal de Fortún, que tiene mucho que ver con su sexualidad, se interconectan. Es sobre todo interesante cómo se ponen en relación sus vivencias con las historias de Celia, que no ha sido siempre leída en clave autobiográfica. Folguera toma como punto de partida las teorías de Capdevilla-Argüelles sobre la influencia de la protagonista de los cuentos de Fortún en la aparición de la «chica rara» como sujeto literario, que cristaliza posteriormente en las novelas de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité (Capdevilla-Argüelles 2016, 2017). La acción comienza, precisamente, con una referencia a *Nada*, de Laforet, texto al que el editor de Fortún le aqueja que su nueva propuesta se parece demasiado (Folguera 2020: 12-13):

ELENA.— [...] Un tiempo después, Celia volvió a España. Bajó del barco, estaba en Barcelona. Tocó una puerta, abrieron la puerta, «No te esperábamos a ti, esperábamos a un estudiante», «La estudiante soy yo, tiene que haber un malentendido», «Ah, bueno, pasa, te alojarás en ese cuarto»; en el cuarto había un armario muy grande, con espejos en las puertas, Celia se miró a sí misma, vio su reflejo, vio el cuarto estrecho, abrió la puerta del espejo y tuvo que apartarse porque el armario se le vino encima. El espejo se hizo pedazos. ¡Qué desastre! La patrona de la pensión...

MANUEL AGUILAR.— (*interrumpe*) Lo siento, Elena. Creo que no.

ELENA.— Pero, don Manuel...

MANUEL.— No. ¿Cómo iba a titular esto usted?

ELENA.— Celia, Bibliotecaria.

MANUEL.— No lo veo. Las lectoras de Celia ya tienen una edad. Ya están hartas de zarandajas. De aventuras y de dar tumbos. Además este principio se parece un

poco al libro de esta joven, el del premio Nadal. Una chica que llega a un piso en Barcelona...

También *Oculto Sendero*, la suerte de autobiografía novelada de Aragonese, ocupa casi la mitad de su narración en la transformación de su protagonista en «chica rara», comenzando en su infancia. En este proceso vemos correspondencias entre algunas de las anécdotas y sucesos de este libro con los que acontecen a Celia: encontramos en los primeros capítulos a una niña rebelde e inquisitiva que se convierte en adolescente andrógina y preocupada. Pero a diferencia de las historias de Celia, mucho más neutras en este aspecto, se aprecia plenamente el modo en que esta preocupación emana de su identidad sexual y de género. Folguera introduce el tema de la sexualidad de Fortún en el primer acto mediante la relación de la protagonista con Inés Field, quien fuera su compañera durante el exilio. De nuevo haciendo referencia a los textos de Celia, fabrica una escena en la que mezcla los distintos niveles de realidad de la obra con un diálogo sacado de *El Cuaderno de Celia* (1947). Carmen Laforet representa el papel de Celia, que intercala su voz con la de Fortún; mientras que Inés Field interpreta a su profesora en el colegio de monjas, personaje originalmente inspirado en ella. Alude, así, a su relación con Field, al elemento de biográfico del personaje de Celia, y a la línea de genealogía literaria que la une con Laforet (Folguera 2020: 24):

INÉS.— Hemos olvidado el valor de la fe, y las palabras van perdiendo su sentido. Si tuviéramos fe, todas las palabras serían palabras mágicas.

ELENA.— Sor Inés dice que yo sé canciones muy bonitas.

CELIA.— Una paloma blanca /como la nieve / me ha picado en el pecho / y así me duele. / Alirón, tira del cordón, / cordón de la Italia/ ¿Dónde irás tú, Dios Mío, / que yo no vaya?

CELIA.— Aquella noche salí del convento. No he vuelto más. Yo perdí la paz para siempre.

ELENA.— Yo necesito un cuaderno rayado para dar dirección a mis renglones. Por ellos me llevó la mano pequeña de Sor Inés.

Este estado de constante confusión y cuestionamiento de sí misma que hace sufrir a la protagonista de la obra de Aragonese representa, más allá de sus preferencias sexuales, las tensiones entre tradición y modernidad que van a configurar las vidas de las mujeres de su generación, y que se encuentran en el centro de la definición de mujer moderna (Capdevila-Argüelles 2017, 2018). La sensación de frustración que expresa Fortún al respecto de la inconformidad que le generan las exigencias de su género se suma a la preocupación por ser una mala esposa y madre. Esta será una constante entre las mujeres nacidas entre los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, que asistieron a un proceso de reconfiguración de los espacios y las normas sociales del género, dentro del cual quedan atrapadas entre dos ideales de feminidad diferentes que hacen de la denominada mujer moderna más que una realidad un espacio de fricción, una tensión constante. La preocupación por estar «haciendo mal» su género transluce en *Elena Fortún* en la escena en que sueña con su hijo muerto, Bolín, y le pide perdón por haber sido una madre ausente (Folguera 2020, p. 36):



ELENA.— Hijo mío, siento no haberte querido mejor.

BOLÍN.— Mami, ¿por qué te ibas todas las tardes?

ELENA.— Ya te lo dije, te dije que bajaba a Madrid a comprar algunas cosas que necesitaba...

BOLÍN.— Si volvieras antes del anochecer...

ELENA.— No podía... anochecía muy pronto... yo... tenía necesidad de cambiar de ambiente... me ahogaba, no podía más...

El diálogo, sacado de un intercambio entre Celia y su madre en *Celia, lo que dice* (1929), nos presenta una situación que tiene lugar en varias ocasiones a lo largo de la saga. En un momento en que la madre de Celia se prepara para salir de casa, cuando su hija le pregunta qué recados son los que tiene que atender, la madre contesta que sale a tomar el té con sus amigas del Lyceum (Fortún 2014: 78). Este pasaje llamó en su momento la atención de Carmen Martín Gaité (2014), puesto que abría la puerta hacia una –aún– desconocida pero importantísima faceta de la vida de Fortún: su pertenencia al Lyceum Club femenino, sobre el que Gaité proporciona algunos datos fundamentales en su introducción al volumen. Este contexto específico de la escritora de *Celia* es, además, tema central de la segunda parte de *Elena Fortún*.

3. EL LYCEUM

La intertextualidad, como vemos, brinda a Folguera la oportunidad de construir un rico *collage* de recuerdos a partir de los eventos de la vida de Fortún que permearon en su obra. Folguera pone en valor los textos de la autora como medio para reconstruir su biografía y entender de este modo la manera en que empleó la literatura como espacio de negociación de su propia subjetividad. Mediante la introducción del Lyceum y su entorno, se apunta también hacia los lugares reales en los que Fortún pudo llevar a cabo este ejercicio. Al ponerlo en el centro de la acción del segundo acto de su obra, María Folguera nos demuestra la importancia del Lyceum en relación con la tesis central del montaje, suponiendo además una provechosa forma de acercarse a las ideas del asociacionismo femenino y los inicios del feminismo español a comienzos del siglo xx.

El Lyceum Club Femenino Español fue uno de los más interesantes ejemplos de asociacionismo y sociabilidad femenina en España durante el primer tercio del siglo xx. Dirigido en un primer momento por María de Maeztu, fue entre 1926 y 1939 un escenario para la cultura de su tiempo a través de las actividades organizadas por sus socias desde las diferentes secciones en que quedó organizado. El Lyceum Club, como lugar de reunión y de iniciativas culturales, supuso una oportunidad para sus socias de abrirse un lugar en la esfera pública y fue decisivo en la reformulación del modelo de mujer vigente. Folguera nos sitúa en el Lyceum para explorar, a través del personaje de Elena Fortún, los retos y temas de este grupo de mujeres al que la escritora perteneció, la dificultad de la definición y la encarnación de la mujer moderna. El club supuso una materialización ejemplar del potencial del asociacionismo femenino, y sirvió de catalizador de la voluntad y la capacidad de agencia de sus socias a un nivel colectivo, pero también particular. Para Encarna-



ción Aragoneses, significó encontrar el apoyo y el aliento para comenzar su carrera como escritora que, si hacemos caso a Carmen Martín Gaité, vino de la mano de María Lejárraga (Martín Gaité 2014: 34). En Lejárraga encontramos otro ejemplo de estas contradicciones que supuso la mujer moderna. Casada con Gregorio Martínez Sierra, dramaturgo e importante productor teatral, escribió casi toda su obra bajo el nombre de este, siendo responsable del corpus literario de su marido. A la vez, Martínez Sierra se labró un importante nombre dentro del feminismo y de la militancia socialista, que parece entrar en directa contradicción con este silenciamiento al que se sometió a sí misma. Es también llamativo, por tanto, que sea ella quien anime a Fortún a escribir, aunque de sobra comprensible si lo entendemos desde la frustración propia y el deseo de evitarle el mismo destino a su amiga. Parece de particular importancia el diálogo que imagina Folguera entre Lejárraga y Fortún y que refleja este intercambio (Folguera 2020: 65-67):

ELENA.— ¿Y cómo voy a escribir? ¿Encerrada en el baño para no molestar? No puedo seguir a este ritmo.

MARÍA.— ¡Encarna, me irritas! En el fondo de todo hay cobardía... hay miedo a la vida.

ELENA.— ¡También lástima por Eusebio! Él no puede comprender... solo ve mi desamor y está enfermo por mi causa.

MARÍA.— Esta conversación nos llevaría demasiado lejos.

ELENA.— ¿A qué te refieres?

MARÍA.— Tú también estás enferma de soledad, de equivocaciones, de adaptación a un medio que no es el tuyo, que no lo ha sido nunca a pesar de todos los esfuerzos... Y también estás enferma porque te falta una compañía... que te complete, que te dé el placer necesario en la vida y en el arte. Perdona. Estamos en una hora de sinceridades.

ELENA.— Mi madre me decía que yo era un fracaso constante, y así ha sido. He fracasado como mujer, y como esposa. He fracasado en la maternidad, he fracasado en el arte.

MARÍA.— Eso es lo que está por ver. En tu vida sentimental has seguido, o te han hecho seguir, caminos equivocados, pero en el arte has comenzado tú sola en una edad en la que ya se sabe lo que se quiere. Si yo pudiera empezar de nuevo y no quedarme a la sombra de Gregorio... la colaboradora invisible, la que firma sus propias obras como Gregorio Martínez Sierra. Tienes treinta y ocho años, Encarna. Estás a tiempo. Entra en... ese oculto sendero que te sigue. Y pisa con pie firme. Habla claro con él de una vez. O no hables, pero no sigas en el corral de las gallinas cuando eres un ave exótica. Perdona la metáfora.

ELENA.— ¡Pero el pobre Eusebio!

MARÍA.— ¡Y dale con la compasión! Te digo que ti nadie te la tiene, porque los que son normales nos desprecian.

ELENA.— ¿Nos?

MARÍA *incómoda*.

ELENA.— Oculto sendero. Me gusta como título.

MARÍA.— Escribe.

Folguera construye esta escena a partir de fragmentos sacados de *Oculto Sendero*. En concreto, reproduce un pasaje en el que la protagonista y *alter ego* de





Fortún es confrontada por su amiga Julieta, que, como Folguera interpreta, podría estar inspirada en María Lejárraga. En el fragmento queda claro cómo su dimensión creativa y su género se interrelacionan y sufren la armarización de Aragoneses. A través de la protagonista de su novela, entendemos que Elena Fortún ha sido socializada para entender que cumplir con el rol «mujer» –ser intelectual, pero estar supeditada al marido; haber recibido una educación, pero saber que su fin último es la maternidad– le impide desarrollarse como artista y le acarrea un enorme sentimiento de culpa, al no ser capaz de conciliar el hacer su género con lo que la sociedad, a través sobre todo de su familia y su marido, esperan de ella. En la novela, este intercambio que ocurre en un capítulo titulado, precisamente, «Oculto Sendero», se sitúa casi al final de la narración, sirviendo como momento de catarsis en la vida de la protagonista. Folguera nos lo sitúa en el centro de la acción y en relación con el entorno del Lyceum, no sólo aludiendo a los eventos que debieron inspirarlo, sino también señalando al Lyceum como posibilitador de esta acción.

El Lyceum de Madrid, que se funda a la imagen de los clubs similares que ya existían en otras ciudades de Europa⁴, cita en su normativa que sus objetivos principales son defender los intereses morales y materiales de las mujeres a través de la organización y promoción de actividades que las beneficien directamente; el fomento del espíritu colectivo; y la organización de obras de carácter social⁵. Así lo recoge también un artículo para *La Libertad* firmado por no otro que Eusebio de Gorbea, marido de Fortún. El contenido y el tono del artículo han hecho pensar a estudiosas como Concha Fagoaga que detrás de la firma de Eusebio se pudiera encontrar realmente Encarnación Aragoneses (Fagoaga 2002: 151). Esta debería parecerse una teoría más que plausible, teniendo en cuenta su cercanía con el entorno del club y su reticencia a firmar con su nombre aún en este momento. El artículo, escrito directa o indirectamente por Fortún, alude a estos desplazamientos entre la idea popular de la mujer moderna y su realidad, atribuyendo al Lyceum y su función de centro cultural internacional la capacidad de dar a las mujeres una libertad distinta de aquella «de cortarse el pelo, fumar y andar con las piernas abiertas». Al final de su artículo lanza dos interesantes preguntas a las fundadoras del Club, con intención de publicar semanalmente las respuestas de cada una de ellas: «¿por qué ha nacido el Lyceum Club Español, y qué cree usted que representa hoy en la cultura de España?»; y «¿qué cree usted que el Club puede llegar a ser en el porvenir?»⁶. Las respuestas resultan muy esclarecedoras a la hora de entender el momento his-

⁴ En concreto, el International Lyceum for Women Artists and Writers, fundado por Constance Smedley en 1904 y cuya vocación internacional pronto le propició sedes en diversas ciudades europeas, como Berlín, París, Florencia, Ámsterdam y Atenas (Hurtado, 1999).

⁵ Así queda recogido en su Reglamento, editado por Casa Calero en 1934.

⁶ Publicado el 20 de noviembre de 1926 en *La Libertad*. En las semanas posteriores se publican las respuestas de Isabel Oyarzábal (Beatriz Galindo), Herminia Peñaranda de Grau, Carmen Baroja, María Rodrigo, Amalia Galárraga, Zenobia Camprubí, Aurora Lanzarote de Riaño, Pilar Bolívar de Tapia, Pura de Ucelay, Benita Asas Manterola, Dolores Cebrían de Besteiro, Julia Pegueros de Tralleros, Carmen Gallardo de Mesa y María Martínez Sierra.



tórico y social del que formaron parte estas mujeres. Casi todas ellas mencionan las ideas de ilusión y aspiración, así como designan que sus principales objetivos son el trabajo y la sociabilidad (Aguilera Sastre 2011). De manera interesante, en particular al respecto del trabajo que nos ocupa, son también abundantes las menciones a la «modernidad» y al «ambiente», que refuerzan la importancia y percepción de las propias socias del Lyceum de este lugar como trampolín al espacio de la ciudadanía.

El diálogo con Lejárraga, que es precedido de una serie de escenas en que se introduce a Victorina Durán y Matilde Ras, haciendo alusión al círculo sáfico madrileño⁷, es inmediatamente seguido de una serie de eventos profundamente trascendentales en el relato sobre Fortún de Folguera. En primer lugar, esta acude al médico para consultar sobre su vida matrimonial, saliendo de allí con una suerte de confirmación «médica», «científica», de su homosexualidad, del mismo modo que ocurre en *Oculto Sendero*. Folguera sitúa justo después de esta escena el momento en que la escritora crea el personaje de Celia, que será para ella tanto un medio de expresión creativa y personal como finalmente su sustento económico y, por tanto, llave de su libertad. Así, el siguiente diálogo introduce la que en la obra es su primera relación con una mujer, Matilde Ras, compañera del Lyceum, seguido de una ruptura emocional con Eusebio, con quien seguirá conviviendo y casada, pero de quien hará su vida por separado en adelante.

La inclusión en la obra de Folguera del Lyceum como aspecto trascendental de la vida de Fortún subraya la importancia de la obra como drama coral. El tapiz de la memoria de Aragoneses se reconstruye mediante la contribución de personajes que están bien diferenciados pero que, a la vez, comparten una sola voz. El club madrileño se convierte no sólo en vehículo narrativo de la vida de la protagonista, sino, lo que es igual de importante, en estructurador de un relato colectivo capaz de validar y amplificar las experiencias de estas mujeres.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El texto dramático concluye con un acto centrado en la relación entre Elena Fortún y Carmen Laforet⁸, una relación maestra-alumna en la que Folguera desvela la importancia de estas genealogías femeninas a través de las cuales, de algún modo, Fortún hace depositarias de su memoria tanto a Laforet como a Inés Field. En la última escena, dos investigadoras —que aluden a Marisol Dorao y María Jesús Fraga— aparecen recogiendo los papeles inéditos de Elena Fortún, su legado, de manos de Ana María Hug, nuera de la escritora. La acción concluye con Fortún en el escenario abriendo ligeramente la puerta de su armario, dándonos acceso a su mundo privado.

⁷ El círculo sáfico de Madrid hace referencia a las redes intelectuales y sociales de lesbianas del Madrid de los años veinte, y compuesto por mujeres como Victorina Durán, Matilde Calvo, Rosa Chacel, Matilde Ras y la propia Fortún. Véase Moreno-Lago (2021).

⁸ Cuya amistad real queda recogida en su intercambio epistolar, publicado en 2017 por Fundación Banco Santander (Fortún y Laforet 2017).

La velada recopilación de sus vivencias que Fortún realiza, tanto a través de Celia como mediante lo que relata en *Oculto Sedero*, se traduce en una poética narrativa que le será propia y que se extiende a través de su obra como «una pieza musical con tres o cuatro melodías que se repetían siempre»⁹. Folguera emplea su propio texto como espejo que refleja esta estrategia narrativa al estructurar su relato, también, a partir de los retales de la memoria de Encarnación Aragoneses.

Al centrarse en el sentido autobiográfico de la obra de Fortún, María Folguera pone en relieve las relaciones arte-vida e identidad-texto que han ocupado parte de la historiografía de la literatura y del arte con perspectiva de género (Gilbert y Gubar 1979; Diego 2011). La idea del testimonio engranado en los textos elegidos por Folguera nos coloca ante una subjetividad construida desde lo fragmentario, en un espacio entre la no ficción y la ficción, que tiene mucho que ver con los espacios de lo relativo que comienza a habitar el sujeto moderno y que las mujeres, por su parte, van a poder usar para construirse como sujetos literarios. El lugar liminal que han asumido el género autobiográfico y sus subgéneros ha interesado a la historiografía contemporánea como fuente para la construcción de las «otras historias» y, en el caso de las escritoras, este espacio entre la literatura y el documento nos sirve como punto de partida para generar una memoria colectiva que se postula como oposición al relato hegemónico y en la que la mujer se ve validada como sujeto histórico y como autora. De este modo tenemos que entender la escritura en relación con el texto de Folguera en dos niveles: como herramienta que han empleado las mujeres para construir su negada subjetividad, y como herramienta metodológica que podemos utilizar para el estudio, en este caso, de las mujeres del primer tercio del siglo xx.

Los textos autobiográficos han sido clave para la construcción de nuevos relatos sociopolíticos y culturales acerca de las mujeres de comienzos del siglo xx español. La importancia de que se trate, en la mayoría de las ocasiones, de textos realizados tras la Guerra Civil reside en que las mujeres que reproducen sus historias entienden de algún modo que su ejercicio identitario es político. Esta visión de la escritura pasa también por reivindicar los lugares y circunstancias que ofrecieron a las mujeres la posibilidad de crear, como puedan ser el caso del Lyceum Club y el primer feminismo en que se enmarca el asociacionismo femenino, espacios físicos y simbólicos en los que las mujeres pudieron pensarse, reformularse y luchar por sus derechos.

En tanto que da voz a las problemáticas de toda una generación de mujeres mediante la creación de un espacio convivial que nos permite relacionarnos con la historia en todas sus dimensiones y complejidad, podemos añadir la dramaturgia de María Folguera a esta lista de lugares simbólicos desde los que generar nuevas narrativas.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021.

⁹ Frase que Folguera parafrasea de una carta de Fortún a Carmen Laforet, en la que esta le dice, reflexionando sobre su vida: «Un día vi que mi vida era como una pieza musical con tres o cuatro melodías que se repetían siempre» (Fortún y Laforet 2017: 110).



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan (2011): «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* 35: 65-90.
- BUENO PÉREZ, Lourdes (2018): *(Des)aparecidas: Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*, Murcia: Universidad de Murcia.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2015): «Introducción», en Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), *Celia Madrecita*, Sevilla: Renacimiento, 5-59.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2016): «Introducción», en Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga Fernández-Cuevas (eds.), *Oculto sendero*, Sevilla: Renacimiento, 7-64.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2017): *Autoras inciertas: Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: Sílex.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2018): *El regreso de las modernas*, Valencia: La Caja Books.
- DIEGO, Estrella de (2011): *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid: Ediciones Siruela.
- DORAO, Marisol (1999): *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- FAGOAGA, Concha (2002): «El Lyceum Club de Madrid, élite latente», en Danièle Bussy Genevois (ed.), *Les espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX^e-XX^e siècles)*, Saint-Denis: Culture et Société, 45-167.
- FOLGUERA, María (2020): *Elena Fortún*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- FOLGUERA, María (2021): *Hermana. (Placer)*, Madrid: Alianza.
- FORTÚN, Elena (2014): *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza.
- FORTÚN, Elena (2015): *Celia madrecita*, Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2016): *Oculto sendero*, Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga Fernández-Cuevas (eds.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2017): *El cuaderno de Celia*, Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2020): *Celia en la revolución*, María Jesús Fraga Fernández-Cuevas & Inmaculada García Carretero (eds.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena y Carmen LAFORET (2017): *De corazón y alma: 1947-1952*, Cristina Cerezales Laforet, Silvia Cerezales Laforet y Nuria Capdevila-Argüelles (eds.), Madrid: Fundación Banco Santander.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, María Jesús (2013): *Elena Fortún, periodista*, Madrid: Pliegos.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1979): *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- HURTADO, Amparo (1999): «El Lyceum Club Femenino, (Madrid 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 36: 23-36.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2017): «El deseo de éxito y libertad: Figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Editorial Verbum, 338-350.



LYCEUM CLUB FEMENINO ESPAÑOL (1934): *Reglamento*, Madrid: Casa Calero.

MARTÍN GAITE, Carmen (2014): «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún», en Elena Fortún, *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza, 9-57.

MORENO-LAGO, Eva (2021): «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán», *Feminismos* 37: 211-236.



FIRMADO LEJÁRRAGA, DE VANESSA MONTFORT: LA «AUTORIZACIÓN» DE UNA ESCRITORA FANTASMA

Alejandra Acosta Mota e Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En este artículo pretendemos abordar la recuperación de la figura autorial de una de las principales dramaturgas de la Edad de Plata a partir de una obra teatral de Vanessa Montfort titulada *Firmado Lejárraga*. Para ello, recordaremos en primer lugar aquellos aspectos que rodearon la ocultación de la autoría de María Lejárraga bajo la marca comercial Martínez Sierra y cómo se reflejan en la obra. En segundo lugar, nos detendremos en los elementos concretos de la dramaturgia que propone Vanessa Montfort, destacando su planteamiento metaficcional y atendiendo también a otras obras de la autora, con especial atención a la novela *Una mujer sin nombre*. Intentaremos, así, ver cómo desde la ficción se realiza un eficaz y necesario proceso de «autorización» que completa nuestra historia cultural añadiendo la fundamental aportación de la escritura femenina.

PALABRAS CLAVE: María Lejárraga, Vanessa Montfort, autoría, metaficción, Edad de Plata.

FIRMADO LEJÁRRAGA, BY VANESSA MONTFORT:
RESTORING THE AUTHORITY OF A GHOST WRITER

ABSTRACT

In this article we intend to address the recovery of the authorial figure of one of the most important playwrights of the Spanish Silver Age, through the play by Vanessa Montfort entitled *Firmado Lejárraga*. To do this, we will first review the main aspects of the concealment of María Lejárraga's authorship under the Martínez Sierra trademark and how they are reflected in the play. Secondly, we will focus on the specific elements of the dramaturgy proposed by Vanessa Montfort, highlighting her metafictional approach and also paying attention to other works by the author, especially the novel *Una mujer sin nombre*. Thus, we will try to see how fiction can serve as an effective and necessary process of «authorization», which completes our cultural history by adding the fundamental contribution of female writing.

KEYWORDS: María Lejárraga, Vanessa Montfort, Authorship, Metafiction, Spanish Silver Age.



1. LA AUTORA ENTRA EN ESCENA

En *Firmado Lejárraga*, Vanessa Montfort dramatiza el fascinante caso de ocultación de la identidad de la dramaturga española más exitosa de principios del siglo xx. La vida de María Lejárraga y el desarrollo de su carrera como figura pública y, a la vez, oculta entraña suficientes acontecimientos e intrigas como para sustentar un trepidante «drama autorial» contemporáneo. El caso, tan paradigmático como complejo, se nos presenta, como bien demuestra el título, desde la problemática de la firma literaria, un concepto inherentemente ligado a los de identidad y de autoría (García Hubbard 2019: 268), en el que se implican no solamente los aspectos de la escritura relacionados con su publicidad y recepción, sino también los referentes a la propiedad intelectual, en su doble naturaleza moral y económica. La restauración de la firma de la mujer escritora devuelve, además, la unidad al cuerpo textual de su producción para restituir, de alguna manera, la autonomía de la «autora», sacándola de su posición de sujeto marginal (Pérez Fontdevila 2019: 38).

Para reconstruir la figura autorial de Lejárraga, Montfort reunirá los fragmentos desperdigados, «como un rastro de migas de pan» (2019a: 127), de un sujeto de escritura que cobrará vida a través de las palabras recogidas en obras literarias, memorias, cartas y documentos, que se articulan en el texto teatral para contar la historia de una de las mujeres más involucradas en los nuevos paradigmas literarios y políticos de su tiempo, más prolífica, más profesionalizada y, paradójicamente, más invisible como dramaturga. En este sentido, el teatro de Montfort vuelve la mirada hacia dentro para preguntarse qué ha ofrecido, como espacio de creación intelectual, a las escritoras, si bien, como ella misma señala, ha intentado no limitar su perspectiva únicamente al género y abarcar «las circunstancias, ya no solo de las mujeres, sino de los autores de la época» (2019a: 29).

El caso se escenifica entre un pasado y un presente unidos por el hilo conductor de la voz autorial, personificada en una escritora fantasma que encarna los fragmentos de la identidad oculta. Tres investigadores y un archivero que seguirán el rastro literario y documental de la «autora» irán descubriendo que las obras que por décadas se habían atribuido a Gregorio Martínez Sierra, su marido, en realidad, las había escrito ella.

Firmado Lejárraga plantea tres cuestiones fundamentales sobre la autoría de la escritora, aunque estas no funcionan como compartimentos estancos y están estrechamente vinculadas. En primer lugar, se presentan ante el público las pruebas que demuestran su legitimidad artística, arrojando luz sobre el desarrollo de su trabajo intelectual y sobre su contribución en la producción literaria sancionada con la firma «Gregorio Martínez Sierra». Abierta la puerta hacia el pasado, los perplejos investigadores descubrirán, además de la verdadera identidad artística de Lejárraga, los entresijos de un verdadero «fraude literario» (Montfort 2019a: 21), que logró dilatarse por décadas y manipular de manera determinante la historia del teatro contemporáneo español. Finalmente, Montfort abordará las contradicciones que, ante los hechos representados, entrañó la actitud de la propia escritora, puesto que este masivo engaño no habría sido posible sin su consentimiento. Todo ello desde la mirada de una par, también dramaturga, pues, tal como apunta Montfort, su



intención ha sido retratar la figura de Lejárraga de «autora a autora» y presentar una reconstrucción ficcional de su figura que venga a sumarse a las ya llevadas a cabo por la crítica y la investigación académica (2019a: 26).

«Abrir el despacho de un escritor es como abrir su tumba» (Montfort 2019a: 44) y la vuelta al pasado que realizarán los investigadores y el público irá configurando, a través de la ficción, un nuevo «retrato» de la autora que se coloca, de manera contigua, junto a los demás que nos han quedado de ella, como el pintado y el escrito en su diario, que estarán siempre presentes en la escena (Montfort 2019a: 52). La figura que irá pintando Montfort es la de una escritora talentosa, de una impresionante solvencia literaria que se hace patente, entre otras oportunidades, en la correspondencia que intercambia con Juan Ramón Jiménez, el gran escritor de su generación (Montfort 2019a: 64), y en su colaboración con Manuel de Falla, en la creación de *El amor brujo*, y con Joaquín Turina, en la de la ópera *Margot* (Montfort 2019a: 104). Los rastros del arduo trabajo que realizaba se encuentran también en sus manos, afectadas por los calambres que le producía el ejercicio prolongado de la escritura (Montfort 2019a: 70). Estas y otras pruebas están dirigidas a legitimar a Lejárraga como creadora intelectual que poseía amplios conocimientos literarios y artísticos y que realizaba el trabajo necesario para sustentar ese ejercicio profesional. En un momento de significativa transición para las mujeres en cuanto a su participación en la vida pública y en el tejido productivo, Lejárraga había empezado su trayectoria profesional en la enseñanza y su aventura literaria casi a la par que su romance con Gregorio Martínez Sierra, con quien se casa en 1900 y al que permanece unida conyugalmente hasta 1922, pero con el que continuará manteniendo una relación profesional hasta que él muere en 1947. Durante todo este tiempo y después de quedarse viuda, se mantendrá activa como escritora (Lozano Marín 2017: 4).

Más allá de las pruebas que se encuentran en la propia escritora como origen artístico y textual de un corpus amplísimo de obras literarias, otros rastros documentales también han quedado de su participación en la empresa teatral «Martínez Sierra». Entre estos se encuentran, por ejemplo, la expresa mención en el programa neoyorquino de *Canción de cuna* de que tanto ella como Gregorio habían escrito esa pieza (Montfort 2019a: 79) o la declaración de 1930 en la que él mismo afirmaba que había compuesto todas sus obras en colaboración con su mujer (Montfort 2019a: 137). Incluso en aquel momento ya existía la admisión de, al menos, una coautoría para Lejárraga. Pero estas señales de una posible colaboración no necesariamente respondían a motivos artísticos. Como bien apunta Fernández, el corpus de la obra literaria de nuestra escritora presentaba una «posición del sujeto autorial» inestable nominalmente, en el que la renuncia a la propiedad favorecía la solidez y consistencia de la «firma comercial» que llevaba el nombre del marido, de manera similar a lo que ocurría con la de los hermanos Álvarez Quintero y otras fórmulas de firma adaptadas al trabajo que se realizaba y a la manera en que se difundía (2017: 6).

La misma Lejárraga insistió, sin embargo, en la legitimidad artística de este sujeto relacional en su autobiografía *Gregorio y yo* (1953), donde ofrecía al público su testimonio sobre la colaboración teatral que se escondía detrás del nombre masculino.



«Ella cuenta en sus memorias», como recuerda uno de los personajes de Montfort, «cómo se le ocurre a él *Canción de cuna*» (2019a: 80), su más famosa pieza teatral. El esposo «ambicioso y emprendedor» es en estas memorias el acicate para un activo ejercicio de la escritura o la razón por la que ella decide «parir [obras] [...] sin tregua ni reposo» (Martínez Sierra 2000: 126). La representación de la escritura con la metáfora de la maternidad es profusa en la autobiografía y sirve a Lejárraga para naturalizar la colaboración entre marido y mujer, acercándola más hacia su aspecto intelectual, sin negar del todo el comercial o profesional; de hecho, en su obra literaria, la maternidad llegará a ser un símbolo de la creación como ideal colectivo (Kirkpatrick 2003: 157-160). El conflicto autorial surge únicamente en el plano de los aspectos básicos de la supervivencia, cuando afirma que «ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora» (Martínez Sierra 2000: 76).

Entre los elogios al difunto esposo y la necesidad de salvarse del completo olvido y de la injusticia, las memorias de Lejárraga parecen contribuir, con un tono plagado de romanticismo, a su ya dilatada «autoanulación» pública (Rodrigo en Blanco 2014: 18). Pero la investigación ha ido más allá de estas primeras explicaciones sobre el ocultamiento de la identidad para proponer otras que desmarquen a Lejárraga del papel de víctima. Blanco, por ejemplo, argumenta que «el que eligiera protegerse por medio del pseudónimo no tiene por qué ser un indicio de debilidad, sino más bien puede interpretarse como una estrategia vivencial que le permitió a María intervenir en el mundo de las letras» (2014: 18). En esta misma línea, Montfort rechaza la presentación de la escritora como mártir y entiende el seudónimo como «una invención más de la prodigiosa imaginación de María Lejárraga» y como una «marca» en la que lo han invertido todo ella y su marido» (Montfort 2019a: 28).

La firma «Gregorio Martínez Sierra» tuvo un perfil muy destacado, que le otorgaba un importante poder simbólico al que difícilmente accedía en aquella época el nombre de una mujer (Blanco 2014: 21), y esto podría explicar la desigual participación de ambos en el desarrollo y consolidación de la empresa. Si bien es posible que María y Gregorio tuviesen al inicio cierto grado de colaboración artística, con el paso del tiempo, la participación de él se fue reduciendo hasta circunscribirse a la negociación de los contratos teatrales y a la firma de los textos, mientras que ella se encargaba de escribirlos; en total, casi doscientas obras aparecerían con el nombre de él en el registro de la Sociedad General de Autores (Salinas Díaz en Lozano Marín 2017: 5). ¿Sería para Gregorio este acuerdo simplemente una forma inédita de hacer negocios? Recordemos que Lejárraga era una más, aunque desde las sombras, en un conjunto de escritores profesionalizados que trabajaba con su marido, el primer director literario de una editorial española. Como empresario de las letras, Gregorio propuso nuevos modelos de relación con los autores, como contratos en exclusiva y fórmulas de remuneración que incluían a veces retribuciones mensuales, «unas condiciones de trabajo y de contratación que diferían enormemente de las que hasta entonces eran habituales» (Martínez Martín 2009: 195-196). Sus negocios, sin embargo, resultaron para muchos poco menos que leoninos. José Moreno Villa, Pío Baroja y Antonio Machado emitieron quejas sobre la manera en la que la



editorial Renacimiento, que tenía fama de «vender a toda costa», trataba a los autores (Martínez Martín 2009: 197) y este fue el motivo del deterioro de la estrecha relación que durante años mantuvieron Gregorio y Juan Ramón Jiménez (Martínez Martín 2009: 213-214).

Un atisbo de la fiera comercial de Gregorio aparece representado en la obra de Montfort a través de su declinante relación con Manuel de Falla, con quien se disputa los derechos de musicalizar el *Don Juan* y a quien intenta arrebatar la autoría que le corresponde por su colaboración en la pieza debido a unos retrasos (2019: 123-124). El trato profesional con Lejárraga se muestra también tiránico cuando se revelan los insistentes reclamos que hacía él, por carta, de la entrega de todo tipo de escritos, no solo teatrales, aun y cuando ella no se encontraba en condiciones de salud para cumplir con ello (Montfort 2019a: 157-159). Como en muchos otros aspectos, la obra de Montfort viene a reivindicar el papel de Lejárraga como escritora en un momento de significativa transición en España, incluido el campo de la profesionalización de la escritura. Para Martínez Martín, la fundación de la revista *Helios* y las relaciones de esta publicación con la editorial Renacimiento y con la Residencia de Estudiantes conforman la «triple experiencia» que consolidó el «concepto de la profesión de escritor y la esencia de su actividad intelectual» a principios del xx (2009: 212). Sin embargo, el papel de Lejárraga, más allá del de dramaturga, como cofundadora de la revista, en pie de igualdad con sus pares intelectuales, activa colaboradora de la editorial Renacimiento y escritora intensamente involucrada en las actividades llevadas a cabo por el Modernismo (Kirkpatrick 2003: 132-135), todavía no parece estar justamente asentado en la historia de la profesionalización de la escritura.

La renuncia que, en un principio, hizo Lejárraga a sus derechos de autora fue determinante no solo para la inicial fragmentación de su figura, sino también para el entorpecimiento de su posterior restauración. Al adoptar como seudónimo un nombre verdadero y no uno falso, como habían hecho tantas otras escritoras ocultas, Lejárraga dependía irremediabilmente de su marido para poder publicar. Más aún, la desaparición física y legal de Gregorio en 1947 obligó a la escritora y a aquellos que intentaron editar sus obras a negociar con las nuevas titulares de los derechos de autor sobre los textos que había escrito hasta el momento, puesto que él los había legado a Catalina Bárcena, la mujer por quien la había abandonado, y esta, a su vez, a su hija. De nada servían los rastros documentales de que Lejárraga había escrito una obra si quien figuraba como titular de su propiedad ante la Sociedad de Autores era Gregorio, quien fue presidente de dicha organización y conocía, por supuesto, sus dispositivos legales (O'Connor 2001: 23-24). Montfort invita a los espectadores a reconsiderar los derechos de la escritora desde la perspectiva actual sobre la autoría, especialmente los morales o aquellos más unidos a la personalidad artística y que, por eso mismo, persisten más allá de la muerte. De acuerdo a estas prerrogativas, un escritor o escritora siempre tendrá derecho a que se le reconozca la autoría de lo que ha escrito (derecho de paternidad) y a que su legado se conserve de manera íntegra (art. 14). Tal relación moral con lo que se ha escrito nace solo en virtud de la misma creación o del trabajo intelectual. De ahí que Montfort afirme en su prólogo que:



[las]cartas, libros, documentos y estudios no me dejan otra visión que la que me da mi oficio: autor es quien escribe. Y nadie más. Quiero decir que conozco en qué consiste el trabajo. Más allá de mi visión, la ley de la propiedad intelectual no permite el registro de una idea ni de un formato. Por eso autor intelectual es quien se sienta y escribe, y créanme que María Lejárraga no lo hacía al dictado (Montfort 2019a: 27).

En efecto, los límites del bien que protege la propiedad intelectual, es decir, la obra literaria o artística, vienen dados por su «forma», no por las ideas o inspiraciones que la sustentan. Aunque el marido se las proporcionara a la escritora o realizara determinados encargos, esto no significa que se le pueda considerar autor de los textos escritos por ella. No siempre una escritora a destajo trabaja en lo que quisiera, por eso, en su autobiografía, Lejárraga afirma haber concebido y parido más obras de las debidas por deseo expreso de su marido (Martínez Sierra 2000: 126), pero fue ella quien llevó a cabo el trabajo escritural. Para Montfort, las labores del marido se correspondían más bien con las de un productor, editor o director de teatro (2019a: 27), si bien aclara que, en su obra, ha intentado «no juzgar y, por supuesto, no infravalorar [a Gregorio] como gran precursor del teatro del Modernismo, que lo fue, sino dar mérito y luz a quien escribió en realidad» (2019: 20).

En cuanto a las razones por las cuales Lejárraga accedió durante tantos años a ocultar su identidad literaria, tanto ella misma como la crítica han ofrecido varias explicaciones. En su autobiografía, la escritora relata cómo la mala recepción de su primera obra, un libro de cuentos, había causado en ella el rechazo a la visibilidad como literata, hasta el punto de prometer: «¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!» (Martínez Sierra 2000: 75). En este sentido, el teatro suponía una vulnerabilidad aún mayor, puesto que, mientras que la novelista y la poetisa podían mantenerse dentro del espacio privado del hogar, una comediógrafa estaba destinada a incursionar en un medio excesivamente visible (Blanco 2014: 19). Su inicio profesional en la docencia había tenido también una influencia decisiva en su decisión de no exponerse en el espacio público, dado que suponía un comportamiento ejemplar incompatible con la escritura: «desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata”» (Martínez Sierra 2000: 76). La relación amorosa con Gregorio tiñe también este aspecto de su devenir vital, al inspirarle un «orgullo de humildad», de mujer «casada joven y feliz» (Martínez Sierra 2000: 76). Pero cabría preguntarse si, como sucede con Caterina Albert/Víctor Catalá, las explicaciones del enmascaramiento basadas en la apología de cierta clase de feminidad no serían más que una *captatio benevolentiae* diseñada para facilitarle la proyección pública (Bartrina 2019: 151-152). Es también posible que, al restar importancia a su papel en la historia de la literatura y la política, tanto en *Gregorio y yo* como en *Una mujer por los caminos de España*, procurara evitar que se le tildara de «arrogante», «cualidad especialmente negativa al ser aplicada a una mujer» (González-Allende 2017: 49).

La obra de Montfort, aunque no descarta los motivos amorosos de Lejárraga para permanecer en las sombras y disimular en su autobiografía las verdaderas



dimensiones de su identidad artística, invita a considerar, de nuevo, el contexto del oficio literario como caldo de cultivo para la ocultación. Mientras que a María «le disgustaba que se hable de ella» (Montfort 2019a: 125), Gregorio anhelaba «éxitos, fama, formidables derechos de autor» (Montfort 2019a: 65). En vida ambos parecen haber llevado sus pasiones hasta las últimas consecuencias: ella la de escribir y él la de destacar en el campo cultural del momento. Después de la muerte de Gregorio, continuar jugando, aunque a medias, a la ocultación del fraude literario tiene para Montfort también una explicación profesional, puesto que ella elige «respetar los deseos» de Gregorio para sortear los conflictos con sus herederas (2019a: 154) y no atacar su figura autorial directamente o mancillar excesivamente la propia imagen, dado que «tener un negro literario es la acusación más grave que puede afectar a un escritor [...] junto al plagio» (2019a: 44) y, en este crimen de la escritura, parece tan culpable el que se beneficia como la que lo consiente. «Si María le hubiese denunciado, sólo habría conseguido destruirlos a los dos. Y destruir su obra» (Montfort 2019a: 138).

No rehúye Montfort de otra de las grandes paradojas que rodean la figura pública de Lejárraga. A pesar de que evitó exponerse como escritora, ejerció un activismo político bastante visible. Fue muy activa en el asociacionismo femenino, participando en el Lyceum Club y trabajando para la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer. Llegó incluso a ser elegida diputada de las Cortes por la provincia de Granada en 1933. Pero, en el momento que este activismo se expresaba a través de la escritura, su identidad se disolvía de nuevo en la firma de su marido. Gregorio firmó *Cartas a las mujeres de España* (1916); *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) y *La mujer moderna* (1920); incluso leyó la conferencia *De feminismo*, en 1917 (Plaza Agudo 2016: 44). El hecho de que la escritora consintiera, por años, la relación extramarital de su esposo con la actriz Catalina Bárcena y de que permitiera que un hombre firmara sus textos políticos podría ganarle, para algunos, el calificativo de «feminista un tanto lamentable», pero, tal como sucedió con sus obras teatrales, es bastante probable que utilizara el nombre del marido para que se «difundiese mejor el mensaje» (Montfort 2019a: 87). Por esta razón, la escritora fantasma afirmará que «el feminismo quiere, sencillamente, que las mujeres alcancen la plenitud de sus vidas» (Montfort 2019a: 139).

A lo largo de su obra, Montfort nos mostrará una protagonista que a menudo disuelve sus deseos personales en las aspiraciones colectivas y en los ideales sociales. En esto coincide con la visión que tiene Kirkpatrick de la escritora como literata que encarnó los ideales de progreso colectivo del Modernismo. Según esta investigadora, los escritos y las elecciones políticas de Lejárraga demuestran que, para ella:

la creación cultural era producto del esfuerzo colectivo más que individual [...] su representación del arte del futuro [en *El poema del trabajo*] como inspirado por la «canción» de todos aquellos que están activamente dedicados a la construcción del presente [...] corresponde a una perspectiva que incorporó a su obra a lo largo de su vida [...] existe una notable coherencia entre su concepción de la creación artística como maternidad colectiva y su compromiso político con el bien de la comunidad en general (Kirkpatrick 2003: 155-162).





La lenta recuperación de la figura autorial de Lejárraga se enmarca, además de en las condiciones de marginalidad de la mujer como creadora intelectual y de las especiales circunstancias vitales y profesionales de la escritora, en el abandono en el que quedaron los exiliados españoles, condenados al olvido durante el franquismo (Molina González 2006: 213-214). Cuando la escritora intenta volver a la escena cultural con su autobiografía, la adversidad política no tarda en imponerle silencio a lo que podría ser una voz «peligrosa». Esto no pasa desapercibido al personaje de Montfort que representa a Juan Ramón Jiménez, cuando, ante la publicación de *Gregorio y yo*, señala que María, además de salir a la palestra como autora, lo hace con una especial connotación: «ya no podré decirte que eres una española inofensiva», le dice a la escritora, quien es perfectamente consciente de que a partir de ese momento pasará a formar parte de «las listas del régimen» (Montfort 2019a: 150).

En definitiva, *Firmado Lejárraga* explora la restauración del estatus autorial de la dramaturga más prolífica de la primera mitad del xx en dos aspectos fundamentales: el de la propiedad intelectual y el del reconocimiento público. Nos muestra a la escritora como sujeto de derechos en virtud del ejercicio de su profesión, a la vez que transporta a los espectadores a un pasado oculto en el que claramente se revela la importancia de esta mujer en un momento clave de la historia cultural de España. Más allá de lo que por derecho le corresponde, de acuerdo al orden social, se encuentra también la reivindicación de la justa recompensa simbólica por su aportación a la literatura de España. El «vivamos aunque el mundo nos tenga por muertos» que lanza el fantasma de Lejárraga hacia el final de la obra apunta precisamente a la reclamación de la fama póstuma o a la entrada de la mujer escritora en el gran panteón que constituye el canon literario, aquel en que ya descansan sus compañeros de oficio. En ese monólogo final será Montfort quien ponga sus palabras en boca del personaje, para esgrimir la definitiva defensa de su identidad artística, sancionando el discurso proclamado con la firma, ahora legitimada, de «María Lejárraga» y restaurar, así, simbólicamente, su autoría (2019a: 162).

2. UNA «FANTASÍA METATEATRAL» BICÉFALA

Firmado Lejárraga, estrenada en 2018 bajo la dirección de Miguel Ángel Lamata, se enmarca en el proyecto «En letra grande», del Centro Dramático Nacional, «dedicado a esas figuras que en el pasado enriquecieron e innovaron la escena española tanto desde la escritura como desde la práctica, y que no han sido reconocidas en la historia de nuestro teatro a pesar de su indudable contribución»¹ y que se suma a otras muchas iniciativas en las que se pretende dinamizar y visibilizar la

¹ Para más información sobre el proyecto, puede consultarse este enlace: https://www.google.com/search?q=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&xsrf=ALeKk002gGdmUoDI0dc6Hg6lQC5I70etfg%3A1619857394101&ei=8g-NYIDIBZHhULmLpvgP&coq=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAM6CaghEBYQHRAeOgU-IIRCgAToHCCEQChCgAToECCEQFVCVaViYjQFgoJkBaAFwAHgAgAGSAYgB6haSAQQzLjl

ingente aportación femenina al teatro actual, de las que da buena cuenta Francisco Gutiérrez Carbajo (2014: 38-69).

Esto explica que la dramaturgia se base en la omnipresencia de la autora en escena, caracterizada como un «fantasma» que, rompiendo desde el principio la llamada «cuarta pared», se dirige al público para contarle, por fin, su propia historia, en primera persona, sin simulacros ni ocultaciones. Veamos la acotación inicial y la primera intervención de nuestra protagonista-narradora:

Luces. Un despacho caótico convertido en trastero. Los vestigios de los cien años de vida de su dueña han sido acumulados en este lugar: estanterías llenas de libros, cajas, maletas, cuadros embalados, un escritorio antiguo, un piano de pared y un sillón orejero. Se escucha una música que parece venir de una emisora antigua y el claqué de las teclas de una máquina de escribir. Alguien que no vemos está sentado en el sillón, trabajando. Busca un canal. Se escuchan confusamente algunos titulares que anuncian la muerte de la protagonista. Gira el sillón y aparece MARÍA LEJÁRRAGA, o más bien su fantasma, vestido como a principios del siglo XX.

FANTASMA (*Al público.*- Qué ruidosa es la muerte. Después de vivir cien años rodeada de silencio, nada más acabar la función, se desatan las lenguas. Supongo que por eso he vivido tanto. Quería irme la última de la fiesta. (*Pausa*) Es como estar sobre el escenario. La luz me impide ver más allá, pero sí que os intuyo, os escucho respirar. (*Pausa*) En el fondo esto no está tan mal. He aterrizado aquí con todas mis cosas: tengo mis libros, mis recuerdos [...] y luego están ellos. (*Se escuchan unas voces en el exterior discutiendo*) Esta situación podría dar para una tragicomedia extravagante, la de mi vida, esa que precisamente nunca quise escribir. El planteamiento sería este: a la muerte en Buenos Aires de María Lejárraga, cuatro investigadores son encargados de desvelar el misterio de quién fue en realidad, vigilados por su fantasma. Luces (Montfort 2019a: 41-42).

Como puede apreciarse desde la detallada acotación, la obra se articula en dos ejes temporales: el presente del público y el pasado en el que vivió la autora, quien, asumiendo el rol de narradora homodiegética, actúa como nexo entre ambos. El espacio escénico, además, nos vincula directamente a la escritura, mediante un *atrezzo* que incorpora elementos representativos como los libros y la máquina de escribir. El aroma metaficticio se percibe, pues, nada más abrirse el telón y arrancar la obra, preparando al espectador para un incesante juego de espejos que suprime las barreras entre la realidad y la representación.

Muy significativo resulta también que el fantasma de la escritora sea quien inaugure y convoque la obra que ha de relatar su vida, en un guiño cervantino y pirandelliano que nos recuerda al célebre capítulo II del *Quijote* (Cervantes 1992: 42), donde vemos cómo es el personaje quien dicta al narrador su propia peripecia. Del mismo modo, pues, que el enloquecido hidalgo precisaba de un texto que lo legiti-

[0mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=gws-wiz&ved=0ahUKEwiAib-Eh6jwAhWRMBQKHbmFCf8Q4dUDCA8&uact=5#](https://doi.org/10.1017/S001418012200005)



mara como caballero literario, la escritora oculta reclama una obra que le haga justicia, para lo que se atribuye una doble condición de autora y protagonista.

No es extraño, así, que Vanessa Montfort defina su obra como una «fantasía metateatral» (2019: 23) que encaja perfectamente con las paradojas que envuelven a la vida y la obra de María Lejárraga y de las que siempre fue consciente. Observemos cómo en su autobiografía ella misma define su matrimonio y, por ende, el proceso creativo que su peculiar unión con Gregorio Martínez Sierra propició:

Quiero hacer aquí una confesión. Si en vez de ser mitad de ese águila bicéfala que, según Quevedo, simboliza el matrimonio, hubiera trabajado sola y bajo mi única responsabilidad [...] no hubiera escrito ni la cuarta parte de la prosa más o menos poética que ha lanzado mi máquina Yost. [...] Mas unióme la fortuna a un marido ambicioso y emprendedor que además dio en la flor de hacerse empresario de teatros (Martínez Sierra 2000: 126).

Esta imagen del «águila bicéfala» ilustra nítidamente la experiencia vital y creadora de Lejárraga, oscilando siempre entre el reconocimiento y la invisibilidad, el «yo» y el «nosotros», y determina, en nuestra opinión, una dramaturgia basada en la convivencia de oposiciones y paradojas: una característica, además, del meta-teatro, que «se organiza en una estructura que reúne dos caracteres distintos, que presenta una forma de diálogo que da apertura al posible debate entre contrarios» (Gray 2011: 37).

Retomando los fragmentos reproducidos más arriba, observamos que la propia María Lejárraga desempeña, en primer lugar, una doble función en la obra, de la que es a la vez directora y protagonista. Convertida en eje y motor de la acción dramática, «María estaría en escena como vivió, rodeada de hombres» (Montfort 2019a: 23), de manera que el público es en todo momento consciente de la soledad y las dificultades que sin duda experimentó nuestra dramaturga en un entorno cultural eminentemente masculino. Una cuidada iluminación a cargo de Rodrigo Ortega propicia un continuo juego entre luces y sombras, con objeto de enfocar a nuestra protagonista cuando su palabra genera la acción, produciéndose un reparador *fiat lux* que, a medida que va avanzando la representación, va alejándola de ese injusto espacio «donde habita el olvido» –por utilizar los conocidos versos de Bécquer y Cernuda–, al que había sido relegada a causa de su desconcertante relación matrimonial y profesional con Gregorio Martínez Sierra.

La acción, representada a partir de los recuerdos escenificados de Lejárraga, bascula, como hemos apuntado, entre dos momentos temporales, con sus correspondientes puestas en escena. Así lo explica la propia Montfort, refiriéndose, en primer lugar, al espacio:

mi intención fue que el público atravesara los mismos estados de perplejidad por los que, tanto quienes la han investigado anteriormente, como yo misma, transitamos para conocerla, a ella, a quienes la rodearon y sus motivos. Por eso decidí que el espacio sería un gran despacho/ biblioteca / archivo invadido de todos los documentos, muebles, libros, cuadros embalados y objetos personales que dejó tras sus cien años de vida (Montfort 2019a: 23-24).



Y, en segundo lugar, al tiempo, concebido como

transición hacia los *flashback* a modo de rápido montaje de imágenes, en la que el propio objeto migra de un tiempo a otro en manos de los actores que se van transformando en los hombres que la rodearon durante su vida. Así, la propia memoria de María Lejárraga, como dramaturga de su propia vida, convoca las situaciones, los espacios, la luz, el sonido y a los personajes de la obra que nunca escribió (Montfort 2019a: 30).

De esta última cita se desprende también una nueva dualidad: la de la progresiva adopción de diferentes roles por parte de los actores en virtud de la palabra transformadora y, ahora sí, activa de la propia dramaturga, convertida en una instancia escenificada y, a la vez, *escenificante*.

Las indicaciones de Vanessa Montfort para el montaje de su texto son, a este respecto, muy claras:

REPARTO POR ÉPOCAS

En el presente

FANTASMA, de María Lejárraga
GOYO, crítico y experto en el teatro del Modernismo
MANU, musicólogo
JR, asistente universitario
ARCHIVERO

En el pasado²

MARÍA LEJÁRRAGA	Un crítico
GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA	Un hombre anónimo
MANUEL DE FALLA	Un empresario teatral
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	Una actriz
JOAQUÍN TURINA	Periodista 1
FEDERICO GARCÍA LORCA	Periodista 2
UN MÉDICO	Locutor de radio inglés

ESPACIO

En el presente

El despacho de María Lejárraga

En el pasado

Los espacios en los que vivió entre 1874 y 1974

El juego especular inherente a toda obra metaficcional (Hutcheon 1984) se desarrolla, como podemos apreciar, también en la elección de los nombres de los personajes, a través de los que se establece la conexión entre los dos ejes temporales. Así, en el presente, los personajes de Goyo, Manu y J.R. son inequívocos guiños que

² Los personajes de Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez serán interpretados por los actores que interpreten a Goyo, Manu y J.R. El resto de personajes de los *flashbacks* serán interpretados por el actor que interprete al archivero (Montfort 2019a: 40).



nos remiten, respectivamente, a Gregorio Martínez Sierra, Manuel de Falla y Juan Ramón Jiménez, identificación que se refuerza cuando la propia Vanessa Montfort indica que han de ser interpretados por los mismos actores. Notemos, además, que el elenco está formado tanto por figuras que existieron en realidad como por criaturas surgidas de la imaginación de Vanessa Montfort y que, a la vez, nos remiten al ámbito ficticio a través de sus profesiones, vinculadas de un modo u otro a la literatura y al mundo escénico.

Lo cierto es que, como ocurre en el célebre retablo de Maese Pedro del *Quijote*, todos los aspectos del fenómeno teatral están presentes en nuestra obra: la creación, la actuación y la crítica. Por otra parte, el hecho mismo de que estos roles sean llevados a escena implica, a la vez, que se reproduzcan y reflejen, en una clara estructura de *mise en abîme*, los roles de creador y receptor: el FANTASMA de María Lejárraga es, a la vez, espectador e intérprete de la obra a la que nosotros, como público, estamos asistiendo, de manera que acabamos viéndonos reflejados también en el espacio escénico.

Vanessa Montfort, demostrando un profundo conocimiento de toda la trayectoria creadora de nuestra dramaturga, traslada, así, a la escena una condición de la que, una vez más, la propia Lejárraga era consciente. Veamos esta extensa confesión que tanto nos habla del carácter de nuestra autora y de cómo experimentó esa supuesta «colaboración» artística con Gregorio Martínez Sierra:

El estreno de *Canción de cuna* fue para sus autores la aventura más emocionante de su carrera de dramaturgos.

Mi compañero andaba entre bastidores, como es costumbre, animando a los intérpretes, o más bien compartiendo con ellos el pánico de la primera representación; yo, en un palco, me limitaba a presenciar el alumbramiento con no menos terror, debo confesarlo; estaba en mi papel, que ha sido siempre, no tanto por voluntad cuanto por constitución mental, el de mirar la vida desde fuera. Siempre he asistido como espectadora a mis propios conflictos y gracias a un peculiar desdoblamiento todas mis actividades me parecen ejecutadas por otra persona. Por lo cual, como un conflicto ajeno tiene importancia muy relativa para el que desde fuera le está mirando, nunca he tomado demasiado en serio –aunque de veras me hayan dolido o regocijado– ni mis penas ni mis alegrías; las unas no han logrado jamás hundirme en desesperación, ni las otras embriagarme; soy mi propio espejo y mi propio fantasma; sé, lo he sabido siempre, que todo pasa y que de todo he de salir por las misericordiosas puertas de la muerte (Martínez Sierra 2000: 352).

Ese «mirar la vida desde fuera» y ese «desdoblamiento» del que nos habla la propia Lejárraga se manifiesta también en otra obra escrita ya con su única firma, aunque utilizando, por las razones que hemos señalado, el apellido de su esposo. Nos referimos ahora a *Una mujer por los caminos de España*, donde nos relata sus experiencias como activista y conferenciante y que empieza con un simpático texto titulado «La propagandista y su conciencia (A manera de prólogo)», en el que se bifurca en dos voces y se hace una entrevista a sí misma (Martínez Sierra 1989: 51-76).

Sin embargo, ni el uso de la primera persona del plural ni el desdoblamiento impiden, como señala Susan Kirkpatrick (2003: 133), que quede perfecta-



mente establecido el dominio de la escritora sobre sus textos, aunque se manifieste de forma latente:

el uso del nosotros [...] no disfraza la aportación individual de María, sino que, por el contrario, la afirma, insistiendo con absoluta naturalidad en su papel dentro de una empresa literaria innovadora, como si la participación de la mujer en un proyecto de ese tipo, en pie de igualdad con sus compañeros, no fuese un hecho sin precedentes en la cultura española.

Volviendo a la obra que nos ocupa, observamos cómo el FANTASMA de Lejárraga va esparciendo una serie de pistas –las «migas de pan en el camino» que mencionábamos más arriba–, situándonos en una suerte de *thriller filológico* en el que el rol de detective está desempeñado por unos críticos literarios y un archivero. No en vano, Miguel Ángel Lamata habla de «un drama judicial a bordo de la máquina del tiempo. Quizá una comedia romántica o, ¿por qué no?, una tragedia, también romántica» (Montfort 2019a: 16). Del mismo modo que en el llamado «género negro», una serie de investigadores llegan a una conclusión a partir de indicios que poco a poco van convirtiéndose en evidencias, en este caso es el FANTASMA de Lejárraga quien, desde la sombra, va dirigiendo las pesquisas hasta que, no sin reticencias, todos coinciden en que fue ella la verdadera autora de las obras publicadas y estrenadas bajo la firma Martínez Sierra. Y las evidencias de esta autoría aparecen, reforzando la estructura de «cajas chinas» y mezclando de nuevo lo ficticio y lo real, en un pequeño teatrillo que guardaba Lejárraga desde niña (Martínez Sierra 2000: 72) y que, en nuestra obra, contiene unos documentos, especialmente cartas, que, como ella misma reveló (Martínez Sierra 2000: 20) y ha demostrado la crítica (Lozano Marín 2018: 394; María Teresa Álvarez 2018: 369-371), fueron determinantes para esclarecer los hechos.

La coexistencia de distintos géneros nos conecta, así, con uno de los aspectos más importantes de la obra: la intertextualidad, rasgo característico tanto de María Lejárraga (Eduardo Pérez-Rasilla en Martínez Sierra 1996: 31-32) como de Vanessa Montfort, cuyas novelas, como veremos, contienen, en general, homenajes a distintos textos literarios y abundantes reflexiones sobre el poder de la escritura. Esto explica, por tanto, que en la obra que nos ocupa se fusionen, en muchas ocasiones, las palabras de Lejárraga y las de Montfort. *Firmado Lejárraga* se convierte, así, en un sugestivo tapiz dramático en el que el espectador avezado puede reconocer, a modo de palimpsesto, la escritura de la dramaturga homenajeada, lo que constituye, sin duda, la más eficaz y definitiva manera de reivindicar su autoría.

Dos son las obras que con más claridad se asoman en *Firmado Lejárraga*: por un lado, naturalmente, la autobiografía *Gregorio y yo*, que repetidamente hemos mencionado³, y, por otro, *Sortilegio*, una interesantísima pieza teatral que recién

³ De hecho, por citar un ejemplo ahora, Montfort (2019: 83) pone en boca de su protagonista esta reescritura casi textual de la cita de *Gregorio y yo* reproducida más arriba: «siempre he asistido como espectadora a mis propios conflictos y, gracias a eso, es curioso, todo lo que hago me



temente ha sido publicada⁴ y que se representa fragmentariamente en la escena 10 (Montfort 2019a: 130-133).

Y es precisamente *Sortilegio* el punto de partida de una novela de Vanessa Montfort dedicada también al universo de María Lejárraga: *La mujer sin nombre* (Montfort 2020), publicada un año después de la obra que ahora estudiamos y que añade nuevos hilos a este entramado intertextual del que venimos hablando. Con los mecanismos diegéticos y la holgada extensión que permite el género narrativo, la novela profundiza en las relaciones y conflictos entre los personajes y elabora un retrato psicológico más complejo de la figura de Lejárraga, por lo que podríamos considerarla una prolongación más prolija y minuciosa de la obra teatral: una suerte de *work in progress* en el que Vanessa Montfort se comporta, a la vez, como lectora, investigadora, dramaturga y novelista.

El punto de partida de *La mujer sin nombre* es similar al de *Firmado Lejárraga*: si en la obra encontrábamos una estructura de *mise en abîme*, de teatro dentro del teatro, Montfort nos ofrece ahora un planteamiento igualmente metalingüístico, esta vez mostrándonos el teatro dentro de la novela. Del mismo modo que en *Firmado Lejárraga* nos encontrábamos con una serie de investigadores que va averiguando a través de distintos indicios quién escribió verdaderamente los textos firmados por Gregorio Martínez Sierra, en *La mujer sin nombre* asistimos a las pesquisas de una compañía teatral y, muy especialmente, de su directora –a quien resulta muy tentador identificar con la propia Vanessa Montfort– sobre la autoría de la obra *Sortilegio*, que se pretende llevar a escena y cuyo estreno, no en vano, se produce el 8 de marzo de 2018, fecha histórica en las reivindicaciones feministas. Igual que en *Firmado Lejárraga*, en *La mujer sin nombre* coexisten personajes reales tanto del ámbito de la creación –Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y el propio Gregorio Martínez Sierra, entre otros– como de la crítica –Patricia O’Connor o Alda Blanco– y ficticios, encabezados por Noelia, la dramaturga que desempeña el papel de protagonista. Asimismo, conviven el presente de la narración y el pasado de la vida de Lejárraga, que se va reconstruyendo paso a paso, hasta llegar a un emocionante final en el que, igual que en la obra que nos ocupa, es la propia dramaturga quien, en un vertiginoso giro metaficcional, se convierte en la verdadera autora del texto que hemos leído.

En efecto, la novela concluye tras el exitoso estreno de *Sortilegio* y con una definitiva fusión entre Noelia y María, y es a esta última a quien se concede el privilegio de escribir las palabras finales:

parece ejecutado por otra persona». Por otra parte, el final de nuestra obra es casi idéntico al de su libro de memorias. Resultaría muy interesante realizar un cotejo exacto de ambas obras para observar la apropiación que, con fines reivindicativos, ha realizado Montfort de la escritura de Lejárraga.

⁴ Para mayor información sobre esta obra, de gran interés por su temática, véase el artículo de O’Connor (2001). *Sortilegio* se edita en el monográfico de PERAL VEGA, Emilio (2021): «*La verdad ignorada*». *Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*, Madrid: Cátedra, 187-285.



Una vez hubo recogido todo, Noelia comenzó su ritual de siempre. Ya sentada en el centro del escenario vacío, tal y como había comenzado esa aventura, se percató de que alguien había dejado sin recoger la mesita donde aún descansaba, silenciosa, la vieja Yost. [...] Se sentó tras ella. Desde ese ángulo contempló la sala ya vacía, pero impregnada de toda la energía vital que cada espectador había derramado en su butaca. [...]

No, no había silencio igual al de un teatro vacío. Era tanto que podías escucharte por dentro. Solo que, en este caso, por primera vez, la voz que empezó a escuchar no fue la suya. Era una voz heredada que acudía a su memoria sin haber sido aprendida. Era una voz que reproducía fielmente algo no ensayado, que venía de otro espacio y otro tiempo. Una voz de una ella que no era ella. O tal vez sí.

Éramos todas.

Llevada por un impulso, dejó sus manos sobre las teclas desgastadas por unos dedos en los que volvían a dibujarse, veloces, las huellas dactilares y empezó a escribir como si fuera al dictado: [...] «Y tú volverás, María, cuando hayas descansado de la fatiga de vivir»⁵... Se detuvo unos instantes ilusionados ante esa idea fugaz, contempló aquel teatro que tanto había llegado a amar y se imaginó el cielo de Madrid que volvía a protegerla con sus estrellas.

Tras un siglo por fin se sintió en casa.

Empujó el carro de la máquina y sonrió liberada [...].

Presionó un punto y aparte.

Un punto final.

Pero de pronto se arrepintió y añadió, divertida, unos cuantos más hasta que fueron suspensivos... Luego dejó que traqueteara el tabulador hasta que casi se acabó el papel y, en aquella frontera imprecisa entre la obra y la nada, entre la realidad y la ficción, entre un siglo y otro, firmó, uno a uno, con todos sus nombres.

Los que habitó durante su vida.

Los de aquellas que la precedieron.

Los de las que estaban por llegar.

Hasta que la luz de la sala se fundió con la última campana de su máquina de escribir. Oscuro final (Montfort 2020: 618-619).

No es esta la única ocasión en la que Vanessa Montfort cede la palabra a protagonistas femeninas que, después de haber sido, por una u otra razón, silenciadas o directamente anuladas, enarbolan su propio discurso en aras de su libertad y autoafirmación personal. Pensemos, por ejemplo, en la protagonista de una de sus más célebres novelas, *Mujeres que compran flores*, quien, una vez conquistada su autonomía, comparte esta revelación sobre su vida a la sombra de su pareja:

era mucho más fácil entregarle el papel de protagonista de mi vida a otro. Para no llamar demasiado la atención por si me equivocaba en uno de mis parlamentos; para pasar desapercibida ante la crítica; que el que más papel tenía, me sacara del

⁵ Como en *Firmado Lejarraga*, la novela concluye con las mismas palabras que cierran la obra *Gregorio y yo*.



atolladero. Ya no era ser la coprotagonista, sino un secundario en el programa de mi propia vida (Montfort 2016: 21).

Un recorrido similar realiza, aunque liberándose no de una pareja opresora, sino de una institución religiosa, la protagonista de *El sueño de la crisálida*, novela que nos interesa especialmente porque comparte el planteamiento de *Firmado Lejárraga*. Nos encontramos, en esta ocasión, ante una periodista que conoce por azar a una mujer que acaba de renunciar a su condición de monja y cuya historia se compromete a sacar a la luz. El viaje que realiza esta exnovicia se divide en los tres momentos que determinan el nacimiento de una mariposa («fase de oruga», «fase de crisálida», «abrir las alas») y constituye, una vez más, un canto a la sororidad a partir de la fuerza generadora e identitaria del relato escrito. De este modo, esta, como tantas otras, «son historias-espejo [...]. Te implicas emocionalmente y te ayudan a reconocerte y a explicar procesos más globales» (Montfort 2019b: 397).

Veámos que en *Firmado Lejárraga* la dramaturga se erige en poderosa voz iluminada en un mundo de sombras y olvido, en tanto que en *Una mujer sin nombre* asistíamos a un proceso en el que, jugando con el doble sentido del término, se «autoriza» a una escritora, devolviéndole por fin su firma y su nombre:

Gregorio se había puesto muy enfermo y estuvo a punto de morir. Quizá su todavía mujer le vio las orejas al lobo, quiso curarse en salud y le pidió algo físico a lo que agarrarse, algo que la «autorizara». Regino entornó los ojos nunca mejor dicho, complacido por el doble sentido [...] muy buena teoría, sí señora... (Montfort 2020: 394).

Mencionábamos también que, en la novela, este proceso de «autorización», de forma nada gratuita, culmina en un multitudinario y clamoroso estreno el día 8 de marzo, emblemática fecha que habla no de una, sino de todas las mujeres, como muestra de esos «procesos globales» a los que se refería en la cita reproducida más arriba de la novela *El sueño de la crisálida*. María Lejárraga y otras protagonistas, de la mano de Vanessa Montfort, se convierten, así, en portadoras de historias inspiradoras y, a la vez, en ejemplos de diferentes figuras femeninas presentes también en el género cinematográfico. Pensemos, por poner dos ejemplos recientes, en películas como *Big eyes* (Tim Burton: 2014) o *La buena esposa* (Björn Runge: 2017), donde nos encontramos con sendas protagonistas ocultas bajo el engañoso cobijo de un compañero que se apropia de los laureles del reconocimiento y el éxito.

Recordemos, antes de finalizar estas páginas, que el escandaloso caso de María Lejárraga aparece recreado también en la novela *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*, de Isabel Lizarraga Vizcarra (2020), de planteamiento muy similar a la obra de Montfort que nos ocupa⁶, y mencionado en la novela *La carne*, de Rosa

⁶ En efecto, esta novela está protagonizada por una filóloga, Ariadna Fresneda, que realiza una minuciosa investigación para reconstruir la vida y la obra de esta escritora fantasma. Resultaría



Montero⁷, cuya protagonista, en medio de distintos conflictos personales y amorosos, pretende realizar una exposición dedicada a escritores malditos o silenciados, centrada en autores –y, sobre todo, autoras– que por distintas razones no aparecen en los manuales canónicos de la historiografía literaria. María Lejárraga «sería una de las estrellas de la exposición» (Montero 2016: 114), por su penosa condición de «negra literaria en el más explotado sentido de la negritud, esposa desdeñada y autora desvalijada» que, en una más de las muchas paradojas que hemos señalado en este trabajo, «comenzó a utilizar a Gregorio como un muñeco de ventrílocuo para denunciar la injusticia de la que él mismo se estaba aprovechando» (Montero 2016: 116).

En este contexto, la obra, tanto dramática como narrativa, de Montfort constituye, desde la ficción, una aportación incuestionable a la hora de rellenar el hueco que *la mujer sin nombre* oculta tras la firma Martínez Sierra y tantas otras han dejado, y siguen dejando, en una historia de la literatura y el arte que aún está por reescribir.

«Es cierto –se dice la narradora de *El sueño de la crisálida*–, este último paisaje huele excesivamente a ficción, pero a veces una historia tan real no puede contarse a través del lenguaje objetivo sin perder humanidad» (Montfort 2019b: 552-553). Tengamos en cuenta, a este respecto, que la perspectiva metaficcional, como nos recuerda Hutcheon (1985: 3), no se limita a reproducir los mecanismos formales del fenómeno artístico, sino que implica una dimensión netamente humana en la que la mirada narcisista nos devuelve la imagen, a veces exitosa, a veces torturada, a veces maltratada, del creador. La propia Montfort es plenamente consciente de ello:

Lo que yo puedo aportar, desde la ficción que es una obra teatral, es mi perspectiva de ella, ya no solo como mujer, sino que la voy a mirar de autora a autora. Porque yo no soy académica, no soy crítico, soy escritora. Y al personaje lo entiendo desde sus dos niveles: a la dramaturga y a la novelista que también soy (2019a: 26).

Vemos, así, que tanto desde el teatro como desde la novela, Vanessa Montfort se suma a la reivindicación colectiva de una perspectiva femenina –esos «procesos globales» mencionados más arriba–, en un intento de aportar nuevas miradas, lenguajes diferentes, planteamientos confrontadores. Como indica Virtudes Serrano (2005: 107):

la mujer que quiere escribir para representar en el teatro se pregunta «quiénes somos y dónde están las que hacen lo que yo hago». En el proceso de localización de su lugar construyeron unas *dramaturgias de la búsqueda* donde sus heroínas del presente o del pasado reflejasen sus deseos, aspiraciones y temores.

muy interesante realizar un minucioso cotejo –que no podemos abordar en estas breves páginas– entre esta novela, también interesantísima, y la que estudiamos en este trabajo.

⁷ Rosa Montero manifestó tempranamente su interés por María Lejárraga, a la que incluyó en *Historias de mujeres* (1995).



Acudamos, para concluir, a las distintas acepciones que el *Diccionario de la lengua española* ofrece de la voz «autorizar» y comprobemos cómo, tanto desde el punto de vista documental como, muy especialmente, desde el económico y moral, se pueden aplicar al caso de nuestra «dramaturga fantasma»:

1. Dar o reconocer a alguien facultad o derecho para hacer algo.
2. Dicho de un escribano o de un notario: dar fe en un documento.
3. tr. Confirmar, comprobar algo con autoridad, texto o sentencia de algún autor.
4. tr. Aprobar o abonar.
5. tr. Permitir⁸.
6. tr. Dar importancia y lustre a alguien o algo.

Así las cosas, la «fantasía metateatral» de Vanessa Montfort se suma a los imprescindibles trabajos de investigación académica que hemos mencionado en estas páginas para, aprovechando la difusión y el impacto de la representación teatral, contribuir a una labor de reivindicación –de «autorización»– que sigue siendo urgente. El espejo que coloca en escena Vanessa Montfort nos devuelve, así, múltiples reflejos: el de ella misma como creadora, el de nosotros como público y, muy especialmente, el de una dramaturga cuyo rostro y, sobre todo, cuyo nombre ha de permanecer impreso con tinta indeleble en la historia del teatro español contemporáneo.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



⁸ Consúltense en www.dle.rae.es s.v. *autorizar*.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M.^a Teresa (2018): «María de la O Lejárraga. ¿Sólo por amor?», en *Ellas mismas. Mujeres que han hecho historia contra viento y marea*, Madrid: La Esfera de los libros, 361-372.
- BLANCO, Alda (2014): «El género como principio organizativo en la obra de María Martínez Sierra», en Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.), *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*, Logroño: Universidad de La Rioja, 15-34.
- CERVANTES, Miguel de (1992): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ, Pura (2017): «“Por ser mujer y autora...”: Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea», *Ínsula*, 841, 2-7.
- GARCÍA HUBARD, Gabriela (2019): «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Qué es una autora. Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 265-290.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker (2017): «Ansiedad autorial y profesionalización de la mujer escritora en las memorias de María Martínez Sierra», *Ínsula*, 841, 48-52.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2014): *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra.
- GRAY, María (2011): *Claves y estrategias metateatrales*, Madrid: O Grelo Producciones SLU.
- HUTCHEON, Linda (1985): *Narcissist narrative. The metafictional paradox*, London: Methuen.
- KIRKPATRICK, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra.
- LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel (2020): *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga*, Sevilla: Renacimiento, colección Espuela de Plata.
- LOZANO MARÍN, Laura (2017): «María de la O Lejárraga: uso del seudónimo y contradicciones», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 33, 1-15.
- LOZANO MARÍN, Laura (2018): «La reconstrucción de una identidad autorial: la correspondencia de María Lejárraga», en María Martos y Julio Neira (eds.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 383-395.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús (2009): *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid: Marcial Pons Historia.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1996): *Teatro escogido*. Edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1989): *Una mujer por los caminos de España*, Madrid: Castalia / Instituto de la mujer.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (2000): *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia: Pre-Textos.
- MOLINA GONZÁLEZ, Manuel (2006): «María Lejárraga: una mujer y tres autoras», en M.^a Isabel Sancho Rodríguez, Lourdes Ruíz Solves y Francisco Gutiérrez García (eds.), *Estudios sobre lengua, literatura y mujer*, Jaén: Universidad de Jaén, 201-222.
- MONFORT, Vanesa (2016): *Mujeres que compran flores*, Barcelona: Plaza Janés.
- MONFORT, Vanesa (2019a): *Firmado Lejárraga*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- MONFORT, Vanesa (2019b): *El sueño de la crisálida*, Barcelona, Plaza Janés.
- MONFORT, Vanesa (2020): *La mujer sin nombre*, Barcelona: Plaza Janés.
- MONTERO, Rosa (1995): *Historias de mujeres*, Madrid: Alfaguara.



MONTERO, Rosa (2016): *La carne*, Madrid: Alfaguara.

O'CONNOR, Patricia (2001): «Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra», en Juan Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 15-34.

PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019): «Qué es una autora o qué no es un autor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Qué es una autora. Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona: Icaria, 7-24.

PLAZA AGUDO, Inmaculada (2015): *Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas*, Málaga: Universidad de Málaga.

REAL DECRETO LEGISLATIVO 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Texto consolidado. *BOE*, núm. 97, de 22 de abril de 1996.

SERRANO, Virtudes (2005): «El espacio y el tiempo de la mujer en la dramaturgia femenina finisecular», en José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgas femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*, Madrid: Visor.

PELÍCULAS MENCIONADAS

BURTON, Tim (2014): *Big eyes*. Silverwood Films, Electric City Entertainment, The Weinstein Company. Productor: Tim Burton.

RUNGE, Björn (2017): *La buena esposa*. Coproducción Reino Unido-Suecia-Estados Unidos; Tempo Productions Limited, Anonymous Content, Meta Film, Film I Väst, Silver Reel, Spark Film & TV.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Diccionario de la lengua española: www.dle.rae.es.

Proyecto «*En letra grande*»: https://www.google.com/search?q=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&xsrf=ALeKk002gGdmUoDI0dc6Hg61QC5I70etfg%3A1619857394101&ei=8g-NYIDIBZHhULmLpvgP&coq=proyecto+en+letra+grande+centro+dramatico+nacional&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAM6CAghEBYQHRAeOgUIIRCgAToHCCEQChC-gAToECCEQFVCVaViYjQFgoJkBaAFwAHgAgAGSAYgB6haSAQQzLjI0mAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&sclient=gws-wiz&ved=0ahUKEwiAib-Eh6jwAhWRMBQKHbmFCf8Q4dUDCA8&uact=5#.



«SIEMPRE HAS ESCRITO COSAS HONESTAS»: EL TEATRO DE LUCÍA CARBALLAL (2006-2020)

Pablo Sánchez Hernández
Investigador independiente

RESUMEN

La dramaturga madrileña Lucía Carballal (1984) ha empezado a cosechar en los últimos años una gran relevancia en los circuitos teatrales españoles. Este artículo pretende ocuparse del análisis de su obra publicada desde 2006 hasta la actualidad, para así trazar las distintas características de su poética. Para ello se profundiza desde tres niveles de sentido. En primer lugar, el nivel formal, cuya característica principal es su teatro poético y su vinculación con los nuevos realismos; en segundo lugar, el nivel temático, en el que destaca su crítica de índole social; y, en tercer lugar, el nivel escénico, en el que se puede observar su concepción colectiva del teatro. De esta manera, se crea un mapa conceptual completo de la creación dramática de la autora.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, poética teatral, realismo poético, teatro español contemporáneo, Lucía Carballal.

“YOU HAVE ALWAYS WRITTEN HONEST THINGS”:
LUCÍA CARBALLAL’S PLAYS (2006-2020)

ABSTRACT

The playwright from Madrid Lucía Carballal (1984) has started achieving a great relevance in Spaniard theatrical circuits. This article aims to analyze her published plays from 2006 to nowadays, for drawing her poetic's different characteristics. To accomplished this task I have approach her plays from three levels of sense. Firstly, the formal level, whose main characteristic is her poetic theatre and its link with new realisms; secondly, the thematic level, in which stands out her social critique; and, thirdly, the stage level, in which can be seen her colective understanding on theatre. In this way, it is created a complete conceptual map of the author's dramatic creation.

KEYWORDS: playwriting, theatrical poetic, poetic realism, Spaniard contemporary theatre, Lucía Carballal.



1. INTRODUCCIÓN

Lucía Carballal (1984) es una dramaturga madrileña¹ que en los últimos años ha adquirido una presencia cada vez mayor en los circuitos teatrales españoles. En las últimas temporadas diversos textos han sido estrenados en prestigiosos teatros de la capital, como los Teatros del Canal o los teatros pertenecientes al Centro Dramático Nacional (CDN). Con lo cual, se postula como una de las voces teatrales emergentes más destacadas de la actualidad. A pesar de este recorrido, debido a su juventud, su producción teatral no ha recibido una atención crítica pormenorizada, asunto que este artículo pretende enmendar mediante un acercamiento a sus obras con el fin de esbozar aquellas características generales que pueblan su escritura dramática. Como fin último, se quieren catalogar los rasgos que conforman su poética como autora dramática.

La aparición de esta autora dentro del panorama teatral se adscribe a un amplio y prolífico grupo de dramaturgos que empiezan a escribir en las primeras décadas del siglo XXI. Eduardo Pérez-Rasilla (2020: 18) apunta que esta eclosión puede encontrar su origen en diversos factores «como pueden ser: la consolidación de las enseñanzas regladas de dramaturgia [...] en las Escuelas Superiores de Arte Dramático; al amplio desarrollo que han adquirido cursos, seminarios, talleres, laboratorios, etc., [...] a programas específicos que alientan la escritura joven [...]; de premios de escritura dramática singularmente orientados hacia la nueva dramaturgia». Todas estas características las cumple Lucía Carballal, quien estudió Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y concluyó su formación en el Institut del Teatre de Barcelona. Asimismo, la autora ha asistido a cursos de dramaturgos más consolidados que ella y, a su vez, ya ha empezado a impartir ella misma sus propios cursos. En último lugar, ha participado en proyectos como Escritos en la Escena, impulsado por el CDN, o la Beca Espacio Teatro Contemporáneo En Blanco de la Sala Cuarta Pared, así como ha recibido el accésit del Premio Marqués de Bradomín y ha quedado finalista del Premio Calderón de la Barca.

A pesar de que la trayectoria de Carballal resulte corta todavía en cuanto a los años de producción, sin embargo, ya cuenta con un número importante de obras representadas. Es por ello por lo que el corpus que se estudiará en este artículo comprende un abanico de obras que han sido publicadas entre 2006 y 2020. Por tanto, la lista incluiría los siguientes títulos: *Mejor historia que la nuestra* (2012)², *Personas*

¹ Asumimos en este artículo su origen madrileño, pues siempre se ha presentado como tal. La única referencia encontrada a otro lugar de nacimiento nos la da Juan Mayorga (2006: 8), que apunta lo siguiente: «nació en Murcia en 1984, pero ha vivido casi siempre en Madrid».

² *Mejor historia que la nuestra* fue accésit del Premio Marqués de Bradomín de 2012. Se estrenó el 27 de febrero de 2014 en la Sala Kubik Fabrik de Madrid, con dirección de Francesco Carril; como asistente tuvo a Joaquín Navamuel. El elenco estaba formado por Mamen Camacho, Antonio de Cos, Chema Muñoz y Paloma Zavala. Espacio escénico de Francesco Carril, iluminación de Pablo Seoane, espacio sonoro de Eduardo Castro y vestuario de Laura Renau.



habitables (2015)³, *Los temporales* (2016)⁴, *Una vida americana* (2017)⁵, *La resistencia* (2018)⁶ y *Las bárbaras* (2019)⁷. También se incluirían en este análisis sus dos piezas breves: *Velar* (2006)⁸ y *La actriz y la incertidumbre* (2020)⁹. Quedan excluidas, pues, de esta lista algunas de sus obras no publicadas, por la imposibilidad de acceder a ellas, como *Los residentes* (2008), *La noche sombría* (2014), así como *A España no la va a conocer ni la madre que la parió* (2015), por haber sido coescrita junto con Víctor Sánchez Rodríguez, amigo de la autora y encargado de dirigir algunos de sus textos.

El análisis de estas piezas se realizará desde tres puntos de vista distintos: en primer lugar, se buscará el esqueleto formal de las obras, tanto estética como estructuralmente; en segundo lugar, se reflejarán aquellos temas principales que conforma-

³ *Personas habitables* fue escrita bajo el IV Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del INAEM. Actualmente sigue sin ser representada.

⁴ *Los temporales* formó parte del programa Escritos en la Escena del CDN. Se estrenó el 8 de junio de 2016 en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid, con dirección de Víctor Sánchez Rodríguez; como ayudante tuvo a Carlos Amador. El elenco estaba formado por David Boceta, Mamen García, Carlos Heredia, Lorena López y Nacho Sánchez. Escenografía de Mireia Vila y arreglos musicales de Víctor Lucas.

⁵ *Una vida americana* se estrenó el 15 de diciembre de 2017 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés, con dirección de Víctor Sánchez Rodríguez, como ayudante tuvo a Antonio Escámez. El elenco estaba formado por César Camino, Esther Isla, Vicky Luengo y Cristina Marcos, iluminación de Luis Perdiguero, escenografía de Alessio Meloni, vestuario de Guadalupe Valero y música de Luis Miguel Cobo. Producción de LAZONA.

⁶ *La resistencia* fue escrita bajo la I Beca Artística El Pavón Teatro Kamikaze. Se estrenó el 31 de enero de 2019 en la Sala Verde de los Teatros del Canal con dirección de Israel Elejalde, como ayudantes tuvo a Olga Alamán y Pilar Valenciano. El elenco estaba formado por Mar Sodupe y Francesc Garrido. Escenografía de Mónica Boromello, iluminación de Paloma Parra, vestuario de Sandra Espinosa y videoscena de Natalia Moreno. Coproducción de Buxman Producciones y Teatros del Canal. Agradezco desde aquí a la autora por facilitarme la versión que se escenificó, que dista sutilmente de la publicada, y que será la citada en este artículo.

⁷ *Las bárbaras* se estrenó el 16 de octubre de 2019 en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid con dirección de Carol López, como ayudante tuvo a Xus de la Cruz. El elenco estaba formado por Amparo Fernández, Mona Martínez, Ana Wagener, María Rodés y Tulsa. Escenografía de José Navoa, iluminación de Pedro Yagüe, vestuario de Antonio Belart y música de María Rodés. Coproducción del CDN y LAZONA.

⁸ Hay pocos datos con respecto a la representación de *Velar*, y, además, no son completos. Lo único que se sabe es que fue estrenada en el Institut del Teatre, durante el periodo en que Lucía Carballal se encontraba acabando su formación dramática, traducido al valenciano por su director, Víctor Sánchez Rodríguez.

⁹ *La actriz y la incertidumbre* se estrenó el 10 de julio de 2020 en *streaming* desde el Teatro María Guerrero de Madrid, incluida dentro de un tríptico de piezas breves titulado *La incertidumbre*, que a su vez pertenecía a una saga titulada *La pira*, cuyas otras obras fueron *La conmoción* y *La distancia*. Con esta trilogía se recuperó la actividad escénica del CDN tras el confinamiento provocado por la pandemia de la covid-19. La dirección recayó sobre Pablo Remón, como ayudante tuvo a Raquel Alarcón, y el elenco estuvo formado por Francesco Carril, Cecilia Freire, Ernesto Arias y Javier Ballesteros. Escenografía de Alessio Meloni, iluminación de David Picazo, espacio sonoro de Sandra Vicente, videoscena de Álvaro Luna, vestuario de Ana López Cobos y caracterización de Sylvie Imbert.



rán los mitemas de la autora; y, por último, se analizarán todos aquellos elementos que pueblen sus textos considerados como puramente escénicos.

2. ESTRUCTURA FORMAL

Dentro de este apartado es importante desarrollar los diferentes aspectos estéticos que conforman la producción teatral de Lucía Carballal. Dada la ausencia de una visión panorámica de la escritura dramática de la autora, resulta crucial insertar su producción dentro de unas coordenadas genéricas. Sin lugar a duda, su obra se podría incluir claramente en una vertiente realista, a excepción de su obra breve *Velar*. A pesar de esto, no podríamos entenderla desde la óptica de un realismo paradigmático como el que escribía el arquetipo de dramaturgo realista decimonónico ni social de la posguerra, como es el caso de Antonio Buero Vallejo. Se podría decir que, más bien, al situarse históricamente en una etapa posbuerista, escapa de esta categoría. Incluso, desde un referente realista más contemporáneo, podría acercarse al realismo que es modificado por autores españoles de los noventa como Lluïsa Cunillé, Yolanda Pallín o Juan Mayorga. Ejemplos paradigmáticos de desvío en las concepciones clásicas del realismo, al añadir en sus poéticas elementos de extrañamiento y de antirrealismo siguiendo las innovaciones y experimentaciones de las propuestas de los años setenta que fracturan el realismo ilusionista en favor de nuevas maneras de representar y escribir lo real (Cornago 2000). Aun así, su genealogía realista se puede rastrear de una manera más acertada en otros dramaturgos actuales extranjeros con los que entró en contacto durante su estancia en la Universidad de las Artes de Berlín, como afirma en una entrevista:

En Berlín conocí el trabajo de autores magníficos como Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfening, Dea Loher. Esta última me gusta especialmente. [...] También me interesa mucho el teatro británico contemporáneo con Simon Stephens y Dennis Kelly. Son autores que yo he conocido en Berlín donde son grandes estrellas y se representan en los teatros públicos más grandes. Los alemanes han sabido encontrar la poesía y el vuelo escénico de esos textos que a veces clasificamos erróneamente como puramente realistas (Hernández Nieto 2018).

Precisamente, las últimas palabras de la cita brindan un marco desde el que situarnos, pues ella se ve influida por obras que no considera completamente realistas, sino que se permiten ahondar en lo poético.

En esa misma entrevista también llega a situarse sincrónicamente dentro de un grupo de compañeras dramaturgas que conoció dentro de su estancia en Berlín: «Mis compañeras de generación Sasha Marianna Salzmann, Daniela Janjic, Olga Grjasnowa y Mathilda Fatima Onur son autoras muy relevantes para mí. Compartí con ellas la facultad, y el Berlín más teatral y más político. Ahora son autoras consagradas allí» (Hernández Nieto 2018). Aunque su influencia provenga principalmente del extranjero, también se encuentra arropada dentro de unas coordenadas estéticas del teatro español. Ella misma admite sentir interés por Alfredo Sanzol, Pablo



Remón, Pablo Messiez y Víctor Sánchez Rodríguez (Hernández Nieto 2018), pero también por dramaturgas que abordan la escritura dramática de una manera similar y con las que comparte el mismo rango de edad como Carolina África, Helena Tornero o Denise Despeyroux. Incluso reconoce una admiración por autoras que desarrollan un trabajo escénico diametralmente opuesto al suyo, como María Velasco (Centro Dramático Nacional 2020).

En cualquier caso, el alejamiento de un hiperrealismo o un realismo de corte ilusionista en la poética de la autora permite que el texto no caiga en un reflejo exacto de la realidad, sino que se cree una atmósfera nostálgica¹⁰ que deviene en cierto lirismo. Con lo cual, se trataría más de un realismo con tintes poéticos donde se fracturan las unidades de tiempo y espacio, rasgos que resultan habituales en las obras de teatro españolas contemporáneas. En la gran mayoría de ocasiones esta atmósfera bañada de nostalgia se produce mediante lo que ya Félix Estaire (2016) indica como «frases iceberg», es decir, parlamentos en los que importa más el subtexto que se esconde tras las palabras dichas por los personajes, lo que provoca, según Estaire, que se genere una esencia umbilical entre personajes y espectadores. Este hecho conecta directamente con ese teatro británico contemporáneo del que Carballal se siente deudora, pero que también se puede rastrear dentro de una tradición realista que comienza ya en Chéjov, autor para el que las palabras no enunciadas cuentan más que las pronunciadas. Resulta curioso que precisamente el dramaturgo ruso haya sido reivindicado en la escena española por creadores teatrales contemporáneos como Daniel Veronese, Àlex Rigola o Alberto Conejero. Este último ha sido, además, un gran explorador de este teatro poético que no abandona un poso realista de la misma manera que la dramaturga madrileña que estamos tratando.

Esta atmósfera creada permite que se produzca una confrontación entre los distintos personajes, que los ubica dentro de una posición de sinceridad extrema entre unos y otros. Este lugar de vulnerabilidad consigue purgar todo aquello que ha sido silenciado en los antecedentes de la fábula y que durante la obra va a poder verbalizarse. De esta manera, se produce una catarsis en escena de tipo terapéutico, tanto entre aquellos que se encuentran dentro de la ficción de la obra como también para el público que se encuentra en el patio de butacas. Este proceso se construye mediante una identificación directa entre las preocupaciones de ambos planos, el ficticio y el real, como ya adelantaba el dramaturgo Félix Estaire. Estas circunstancias caracterizan a estos personajes que «se quedaron al borde del camino, que no brillan por la originalidad de su discurso sino por su sinceridad» (Sánchez Rodríguez 2016: 9). Precisamente, esa sinceridad permite que se produzca una conexión de igualdad con el público que ya saturado de un mundo de posverdad necesita de entes que, en última instancia, desnuden su interior y se permitan ser vulnerables.

¹⁰ Víctor Sánchez Rodríguez (2018: 10) en el prólogo de *Una vida americana* afirma que una de las dos características del teatro de Lucía Carballal es «que en sus textos siempre hay una capa de tristeza densa como el polvo de la ausencia, una tristeza que pone *veladuras* en los ojos».



Estas situaciones de extrema sinceridad se dan, sobre todo, en sus últimas obras, aunque hay que mencionar la huelga de hambre que se crea entre padre e hija en *Mejor historia que la nuestra* o, incluso, ya se puede vislumbrar en *Velar*, pues en los momentos previos a un entierro se hablan con franqueza el hijo del difunto y la mujer que lo cuidó en sus últimos años. Ejemplos paradigmáticos se pueden observar, por un lado, en *La resistencia*, pieza en la que la pareja formada por Eva y Juan empiezan a dilucidar los problemas de su relación que han nacido a raíz de la envidia que ha desarrollado él por ella, así como de su necesidad de ocupar el lugar céntrico quedando en un puesto superior a ella; y, por otro lado, en *Las bárbaras*. En esta obra tres amigas comienzan un debate, obligadas por la última voluntad de su amiga Bárbara, sobre las renunciaciones que tuvieron que realizar en su juventud por el simple hecho de ser mujeres. De esta manera, se sanan los conflictos internos que se habían desarrollado en el grupo causados por preconcepciones patriarcales.

Este rasgo, incluso, se advierte en su última obra, *La actriz y la incertidumbre*, en la que una actriz, Cecilia, se enfrenta a su pareja, Francesco, que es el dramaturgo y director de la obra que se estrena en apenas unos minutos. En esta pieza corta se reflexiona sobre los problemas de pareja causados por el confinamiento de 2020 a causa de la pandemia provocada por la covid-19. La actriz llega a pronunciar las palabras que dan título a este artículo: «Siempre has escrito cosas honestas. Cosas en las que te podía reconocer. *Reconocernos*, cuando yo era la actriz» (Carballal 2020: 141). En estas palabras se condensa toda la poética de Carballal, pues encontramos varios niveles de interpretación guiados por el subtexto, ya que encontramos una posible interpretación literal, pero también otra más profunda. Estos múltiples niveles se deben a que se traslada el hastío que Cecilia siente por el texto que ha escrito su pareja a un problema que se encuentra en un nivel personal. Además, se produce una catarsis provocada por un acto de sinceridad que surge en una situación crítica como es el momento antes del estreno de una obra teatral. Este efecto conlleva la búsqueda de un reconocimiento entre personaje y espectador, pues la actriz se convierte en ese espectador que demanda una obra que hable de la realidad y no una obra alegórica difícil de comprender por la imposibilidad de la actriz de verse reflejada en ella.

Víctor Sánchez Rodríguez (2016: 10) realiza una apreciación muy adecuada con respecto a la manera que tiene la autora de organizar la fábula: «Lucía se hermana con la elipsis y arroja a sus personajes a pelo en cada nueva situación, creando un arco discontinuo que aviva la imaginación del espectador gracias a las constantes elisiones». Esta faceta ayuda precisamente a crear lugares de indeterminación dentro de lo que podría ser catalogado como realismo y, así, encontrar vías poéticas dentro del género. A pesar de esta característica, habría que tener en cuenta que se ha producido una última tendencia en sus dos últimas producciones, *La resistencia* y *Las bárbaras*, en las cuales se busca un respeto de la regla de las tres unidades aristotélicas igualando el tiempo dramático al tiempo escénico, lo que impide estas elipsis temporales, aunque existen otros mecanismos que se abordarán más adelante que permiten alejarlas del hiperrealismo. Independientemente de estos cambios, una característica que cumple desde su primera a su última obra es que «sus dramas acaban desembocando en unos finales en fuga, sin fuertes clímax, sin tesis,



sin monólogos» (Sánchez Rodríguez 2016: 10). Carballal finaliza las obras dando a entender que hemos captado un instante de la vida de esos personajes, pero eso no quiere decir que esa historia acabe ahí, simplemente ese atisbo de verdad se ha concentrado en el momento que el espectador ha conseguido captar. Esta última idea la acerca a su coetánea Carolina África, quien en *Verano en diciembre* (2012) y en *Otoño en abril* (2018) dramatiza dos fogonazos de las vivencias de una familia común formada exclusivamente por mujeres, como ya Louisa May Alcott realizó en su novela *Mujercitas*.

Para que todo este esquema expresivo pueda suceder hay un elemento teatral al que Lucía Carballal da una mayor importancia, el diálogo, que resulta ser uno de los rasgos característicos del teatro. Sin embargo, en los últimos años como consecuencia de la producción posdramática, ha dejado de ocupar el lugar central que antes acaparaba. Podría parecer baladí, pero desde las palabras de los personajes se precipita toda la acción, ya que no es un teatro que se fundamente en la espectacularidad ni en la acción dramática, sino que da más importancia a la expresión lingüística. Esto no quiere decir que su poética no tenga en cuenta la vertiente escénica de sus textos, sino que simplemente no se centra tanto en el boato escénico y prefiere cuidar el intercambio de parlamentos de los diferentes personajes. De la selección de palabras nace todo el vuelo poético que alcanza la dramaturga madrileña.

3. ESTUDIO TEMÁTICO

El segundo nivel que se analizará en este artículo versa sobre las temáticas predilectas por la dramaturga madrileña. Su teatro se caracteriza por la necesidad de visibilizar cuestiones de índole social, aspecto que en general se ha presentado unido al teatro realista. Cumple, por tanto, lo que Pérez-Rasilla (2020: 25) propone con respecto a la crítica política incluida en algunos autores, entre los que se encuentra Lucía Carballal, que se basa en reflejar la «fragilidad corporal, su vulnerabilidad y la conciencia de su utilización obscena y vicaria [...] por parte del capitalismo neoliberal». De hecho, en una entrevista la propia autora anuncia que desea escribir una obra «sobre cómo la ficción y la técnica de la ficción se pone al servicio del capitalismo» (Pérez-Rasilla y García 2020: 78). Así, Carballal se presenta como una dramaturga que trata de realizar un teatro anticapitalista, en tanto en cuanto presenta en escena las estructuras de poder fruto del sistema socioeconómico en que vivimos. Sin embargo, tratar cuestiones sociales puede resultar un término ambiguo por sus diferentes acepciones, por ello, a continuación, se irán desarrollando los temas centrales de su obra¹¹.

¹¹ Resulta importante señalar lo que Ana Alma García (2020: 13) indica en su estudio sobre el panorama teatral joven actual: «Cada autor se mantiene fiel a una poética donde ondean temas y mecanismos recurrentes, pero la búsqueda formal y genérica se encuentra siempre abierta a nuevos horizontes». Con lo cual, la experimentación actual se observa más en las estrategias formales, mientras que, en el caso de los temas, se encuentra una recurrencia a lo largo de la obra de un mismo autor.



Este teatro de temática social se traza desde una evidente visión feminista. El caso más obvio se encuentra en *Las bárbaras*, en la que se reflexiona sobre la lucha de las mujeres que ahora se encuentran en la cincuentena o con los sesenta ya cumplidos. De hecho, se plantea desde su génesis como una reflexión desde la visión de ser mujer que tiene la autora proyectándose en la generación de su madre (Carballal 2019: 9). Se observa de manera explícita en el texto:

CARMEN. ¿Recuerdas cuando éramos jóvenes y criticábamos a nuestras madres? Todo lo que pensábamos de ellas lo pensábamos de su generación.

SUSI. No puedes compararnos con nuestras madres... Si la ruptura la hicimos nosotras, por favor. Lo sabes tan bien como yo.

CARMEN. Ahora nos toca la mirada de la siguiente, ¿no te parece que es lógico? (Carballal 2019: 58).

Sin embargo, no siempre se explicita con claridad esta posición feminista siendo más velada como ocurre en *Una vida americana*. En esta obra, que aborda la búsqueda de la identidad, se explora la idea de matar al Padre. La figura paterna se construye a partir de la ausencia, lo que deriva en la idea de que un hombre no puede definir la vida de una hija a la que ha abandonado cuando era niña. No se puede buscar una identidad en la ausencia de unas raíces que no existen, sino en la presencia del folklore, sea este más tradicional o más actual, que ha construido al sujeto como persona desde su nacimiento. Es decir, *Una vida americana* es un alegato en pro de refugiarse en la cultura materna, sentimental, en las raíces; y no en la des-cultura paterna, obligada, cimentada en deseos imposibles.

En esta última obra, además, la cuestión de género no solo se limita al binarismo hombre/mujer, sino que también reflexiona sobre lo *queer*, ya que uno de los personajes es de género neutro, Robin Rose. Este personaje decide tener a una misma vez un nombre asociado al hombre y otro a la mujer para crear uno nuevo fuera de los límites de género, con lo que logra performar su no binariedad. De hecho, en una escena de la obra, se llega a extrapolar la idea de identidad nacional a la de identidad de género: «ahí seguimos, con el tono cetrino de la orfandad. Buscando al padre, buscando el género. ¿Hombre o mujer, hombre o mujer? ¿Qué son las dos Españas... [...] ... sino esa búsqueda desesperada del género? Uno pugnando por dominar al otro, ¿para qué? España no tiene género» (Carballal 2018: 62). Así, se realiza una relación semántica entre Padre, Nación y Binarismo de Género, que se identifica con el discurso hegemónico, frente a los de Madre, Cultura y No Binarismo de Género, que se asocian con una deconstrucción de las ideas preestablecidas por el sistema que la autora desea atacar. De esta manera, el texto no apuesta por un feminismo aislado, sino que aboga por una lucha interseccional al proponer a los sujetos más allá de su género¹².

¹² Respecto a esta idea de feminismo transversal ténganse en cuenta las palabras de Lucía Carballal publicadas en el periódico *El País* en las que confirma este punto de vista: «La historia de la literatura, del teatro, del cine... es eminentemente masculina, no podemos llegar a imaginar hasta



Dentro de esta propuesta por la igualdad de derechos de la mujer, Carballal reflexiona en varias de sus obras sobre la maternidad y cómo esta se construye en nuestra sociedad. Por un lado, en *Personas habitables* se plantea el tema de la adopción y la falsa concepción de la imposibilidad de constituirse como verdadera madre cuando su descendencia no proviene de su propia matriz. Así, se explora una maternidad disidente que incluye el cuidado de una niña pequeña adoptada y de un joven que ya ha superado la mayoría de edad, pero que no puede encontrar un hogar al lado de su madre biológica. Por otro lado, en *Las bárbaras*, el personaje de Susi llega a reconocer abiertamente que se arrepiente de ser madre, visibilizando una preocupación actual dentro de las reflexiones en torno al feminismo y a la asunción tradicional de los roles de género y de la maternidad como justificación social de la mujer. Susi representa a ese grupo de mujeres que tuvieron hijos siguiendo la convención social heteropatriarcal consistente en que toda casada ha de ser también madre, pero que, con el paso de los años, hubieran deseado tener una vida que no dependiera de la crianza.

Para continuar con esta cuestión feminista, habría que incidir también en la denuncia de las estructuras de poder que se crean dentro de una pareja heterosexual, y de cómo actualmente perduran comportamientos en los que el hombre ejerce una violencia sutil hacia su pareja. Tal es el caso de *La resistencia*, obra en la que David siente celos porque Mónica ha cosechado más éxito editorial que él. Se ahonda, pues, en la sensación que experimentan algunos hombres al ser superados por sus mujeres, un complejo que supone la puesta en duda de su masculinidad. Esta disputa no es baladí, pues pone en juego también lo denostado que se encuentra la literatura escrita por mujeres, ya que se considera inferior que la de los hombres por tratar ciertos temas que no han sido considerados importantes por el discurso patriarcal. En *Las bárbaras*, vuelve a aparecer esta creación de poder en el seno de una pareja, pero esta vez con respecto a cómo la figura masculina se convierte en la razón del distanciamiento entre dos amigas. Carmen, que es arquitecta, cree que Susi no continuó su carrera profesional como pianista ya que solo podía haber un pianista en la familia, su marido, al que también culpa de que influyera en el rechazo de su proyecto arquitectónico, que la lleva a cerrar el estudio. Susi, a su vez, se sintió desplazada cuando Carmen presentó el proyecto de su nueva casa, debido a que sentía que solo le hablaba directamente a su marido, buscando así la aprobación masculina. Ambos comportamientos se acaban desvelando como falsos, pero lanzan en escena un problema al que se enfrentan muchas mujeres incluso en la actualidad al tener que hacer concesiones por tener una vida en pareja o soportar que queden invalidadas como figuras que pueden tomar decisiones propias.

A pesar de su gran peso, las posturas feministas no suponen el único enfoque temático que la dramaturga madrileña utiliza para incidir en su característica crítica social. También en *Personas habitables* se refleja la dificultad a la que se

qué punto esto ha condicionado la visión que todos tenemos del mundo. Como sociedad merecemos una cartera de narradores lo más variada posible. Buenos, por supuesto, pero también diferentes entre sí. Aquí entra la cuestión de género, pero también la racial y de clase» (Vidales 2016).



enfrentan las parejas que deciden optar por la vía de la adopción para formar una familia. Demuestra cómo esas dificultades provocan en ocasiones que se destrocen relaciones interpersonales, en este caso, dentro del matrimonio protagonista. Detrás de esta acción dramática late la violencia ejercida institucionalmente a los cuerpos por distintos organismos que persiguen el cumplimiento de unas leyes que resultan abusivas. Esta idea fundamental se refleja en el personaje de Voz del Comité, el cual no se materializa en ninguna ocasión y se convierte en símbolo de esa violencia estructural. Esta presión provoca que Madeleine, la mujer de la pareja, empiece a confabular por la espalda de Rubén, su marido, para adaptarse más a la norma establecida por el organismo de adopción y tener más posibilidades de conseguir la meta final, lo que, en última instancia, desemboca en divorcio. En realidad, la base del rechazo para la adopción por parte de la pareja surge de un prejuicio obsoleto que demuestra esa violencia simbólica recibida a lo largo del proceso: «Dicen que no podrás criar a nadie porque nadie te ha criado a ti. Que no tienes referentes y que sin referentes no hay estructura» (Carballal 2015: 49). De esta manera, Carballal ataca el determinismo y aboga por una concepción no biológica de la familia.

Esta crítica a las políticas deshumanizadoras se puede observar también en *Los temporales*, pues los personajes de la obra, como empleados de una gran empresa, se ven relegados a una vida que solo transcurre en el ambiente laboral. Las decisiones empresariales coartan, así, sus libertades con el único fin de seguir acumulando ganancias. En definitiva, demuestra los efectos de un neocapitalismo salvaje que afecta a personas de diferentes edades dentro del mundo laboral actual. La obra comienza con un *coach*, que visita una oficina para ayudar a solucionar un problema nimio entre los compañeros. Subyacente a eso se observa que el conflicto no es propiamente personal, sino que radica en los turnos abusivos y la imposibilidad de poder aunar trabajo y ocio con sus familias y amigos, lo cual los lleva a exponerse a situaciones extremas que derivan en la aparición de grandes conflictos entre compañeros, la desaparición del descanso y la presencia de enfermedades mentales, porque «la explotación laboral deviene explotación corporal» (Pérez-Rasilla 2020: 25) a lo largo de esta obra.

En otro orden de cosas, la muerte también se convierte en un tema recurrente en la dramaturgia de Carballal, ya presente desde su primer texto, *Velar*, en el que se desarrolla un diálogo entre el hijo de un fallecido y la mujer que lo ha cuidado hasta su muerte. Este último personaje plantea que el hijo la reconozca como compañera de vida de su padre mediante un símbolo público, un beso del hijo a la mujer durante el entierro. En *Mejor historia que la nuestra* también encontramos la presencia de la muerte de una manera más latente. La obra se centra en las dificultades derivadas de enfrentarse como familiar a los cuidados de un anciano que ya no es autosuficiente ni funcional para el sistema capitalista y al que le queda poco tiempo de vida. En el caso de los protagonistas de esta obra, tienen que renunciar a vidas exitosas en Berlín para volver a España y cuidar del padre de ella, lo cual acaba en una huelga de hambre en la que padre e hija se matan simbólicamente y de manera gradual el uno al otro, pues ninguno de los dos acepta las emociones soterradas con respecto a la muerte. Por último, en *Las bárbaras*, la muerte también impregna la fábula, puesto que toda la acción se desencadena por el último deseo



de Bárbara antes de morir. Además, la cantante, que aparece en el hotel al que van a pasar el fin de semana las tres protagonistas, se convierte en trasunto de esa joven muerta. De esta manera, se convierte en la guía de esa expiación del pasado, cuya única manera de expresión es la música.

Ha de matizarse que todas estas reivindicaciones sociales, incluso en el caso de la muerte, se sitúan dentro de un ambiente familiar o en círculos de amistad. Aunque en *Los temporales* se desmarca en este sentido del resto porque la acción se encuentre dentro del lugar de trabajo, los personajes adoptan distintos roles de familia debido a la suma de horas que comparten con sus compañeros, lo que genera una especie de segundo hogar, que poco a poco se desmorona, un lugar de resistencia. Con lo cual, Lucía Carballal traslada a escena la famosa tesis de Carol Hanish: «lo personal es político», pues continúa la idea del teatro del siglo xx en que la verdadera tragedia se encuentra en lo micro y no en la macroestructura social como ocurría en el teatro clásico. Esto conlleva que al querer reflejar el mundo se decide acudir a ambientes familiares para exponer problemas que se pueden aplicar a niveles superiores de organización política, partir de pequeñas estructuras colectivas para reflejar los problemas de la sociedad en general.

4. VERTIENTE ESCÉNICA

Tras haber analizado sus características formales y el uso temático que aborda la producción dramática de Lucía Carballal, queda disertar sobre su vertiente puramente escénica, es decir, aquellos elementos que encontramos en sus textos, ya sean extra- o intratextuales, que nos permiten entenderla como una obra pensada para su escenificación y no simplemente como literatura dramática. Ya en una entrevista admitía que, como dramaturga, «trabajas para el escenario, trabajas para los actores» (Nuevenoveno 2018). Esta cita se entiende como una declaración de intenciones que demuestra que, ya desde la propia concepción de la escritura, el texto teatral se configura como un trabajo que en su totalidad será colectivo, a diferencia de aquel escritor que solo realiza un trabajo individual desde su torre de marfil. De hecho, con respecto a su participación en el programa de Escritos en la Escena del CDN durante el que se realizó *Los temporales*, llega a confesar que «Escritos fue [...] un proceso acompañado, atravesado por una fuerte conciencia de equipo. Recuerdo mi emoción al advertir la cantidad de talentos y voluntades dispuestos a empujar el texto conmigo. Ojalá pudiese compartir siempre, como hice entonces, la obligada soledad de lo que hago» (Carballal 2017: 25). De esta manera, el lugar en el que se sentiría más cómoda trabajando sería en equipo, característica de la colectividad del teatro.

Sin embargo, estos no han sido los únicos ejemplos en los que se le ha visto trabajando dentro de un equipo debido a la obligación de las normas que planteaba el programa en el que la dramaturga participaba. En una entrevista vuelve a incidir en la necesidad de contar con un buen equipo artístico y desvela que lo único que necesita es trabajar con gente que se comprometa con su texto, además de que, dentro de todos los departamentos, el de escenografía sería uno de aquellos en que le gusta trabajar estrechamente (VoragineTV 2019). Puede ser una de las razones



por las cuales escenografías de distintos espectáculos sean similares a pesar de ser diseñadas por escenógrafos diferentes, así ocurre en relación con la cafetería de *La resistencia*, similar al hotel de *Las bárbaras*. Sin embargo, la necesidad de este trabajo comunitario no solo se reduce a la parte artística, sino que también la autora tiene en cuenta al equipo técnico que va a llevar a cabo su función una vez estrenada. Muestra de ello es que en los agradecimientos de *Los temporales* se puede leer «Labra encontró la luz del espectáculo e hizo familia con nosotros» (Carballal 2016: 18), algo que no es baladí, pues esta persona resulta ser uno de los regidores teatrales más importantes de España y que por muchos años fue jefe de esta sección en el Teatro María Guerrero. Este dato resulta de gran importancia a la hora de descubrir el *modus operandi* de la autora, pues, salvo excepciones, el texto lo escribe fuera del escenario, pero este mismo texto puede ir modificándose a lo largo del proceso de ensayos, debido a la participación activa de Lucía Carballal en el hecho teatral. Prueba de ello, se puede observar en las modificaciones que se producen en el manuscrito final de *La resistencia*, y el publicado inicialmente en la editorial Primer Acto. Para la dramaturgia madrileña, el texto puede estar escrito, pero no está cerrado, ni es inmutable durante el proceso de ensayos.

Aparte del aspecto escenográfico, un lugar común dentro de la poética de Lucía Carballal se observa en la importancia que tiene la música en sus textos, que se reflejará a la hora de crear un espacio sonoro dentro de la función. En dos de sus obras, *Una vida americana* y *Los temporales*, destaca que ambas acaben con una canción, *Un año más*, de Mecano; y *Chandelier*, de Sia, respectivamente. En ambas las canciones poseen un valor diegético. *Un año más* se propone como la canción que unía al padre ausente y a la hija esperanzada con su vuelta. Se menciona una y otra vez a lo largo de la obra, pero no es hasta su final cuando el espectador puede escucharla, cuando la hija rechaza la herencia espiritual del padre y abraza su verdadera personalidad no basada en preconcepciones freudianas y acomplejadas. La letra de *Chandelier* en *Los temporales* aparece reproducida en su totalidad en el texto publicado y, además, un fragmento aparece como epígrafe en el paratexto de la obra. Esta canción significa el triunfo de estos personajes que, en palabras de la autora, consiguen ser «los verdaderos *antisistema* en esta era del pensamiento positivo» (Carballal 2016: 16), pues entre todos vencen las constricciones neocapitalistas de su trabajo y deciden hacer un acto de liberación para una de sus compañeras, que siempre ha querido presentarse a un programa musical. La canción se convierte así en elemento diegético de la obra y con un profundo simbolismo.

En el caso de *Las bárbaras*, aparece un personaje presente que adquiere características de uno ausente, la cantante que recuerda a Bárbara, la joven amiga que ha muerto recientemente. La misión de este personaje consiste en cantar a lo largo de la obra en el hotel donde transcurre la obra, escenas que detienen la acción y que le confieren esa sensación de antirrealismo poético sobre el que ya se ha reflexionado. Estas canciones, escogidas durante el proceso de montaje (Centro Dramático Nacional 2020), recorren el repertorio de Alaska, Mari Trini y Julio Iglesias con el afán de crear una atmósfera que evoque el final de los años setenta, época en la que las protagonistas eran jóvenes. Se intenta hacer una acumulación que nos contextualice simbólicamente la obra junto a las indicaciones sobre el espacio escénico: «*El*



hall de un hotel en mitad de la sierra, inspirado en la estética de finales de los años 70» (Carballal 2019: 16). Sin embargo, al final de la obra, cuando la mediación ya se ha hecho entre las tres mujeres con respecto a su «herida patriarcal», «*LA CANTANTE empieza a cantar. Por primera vez no es una canción de los años setenta. Es una canción actual, desconocida, que aún busca su propio significado. Podemos sentir que vemos a Bárbara*» (Carballal 2019: 101-102). Se produce finalmente ese diálogo intergeneracional explicitado mediante la utilización nuevamente de una canción en el final de la obra que adquiere un significado diegético fundamental.

A pesar de todos estos ejemplos, el caso paradigmático lo representa *Personas habitables*, que se plantea desde la primera página «como base textual para un espectáculo con música en directo» (Carballal 2014: 10). Las canciones que aparecerían en la obra no se mencionan, sino que quedan a elección del director. Sin embargo, es importante ese planteamiento inicial, pues al principio de la obra la pareja protagonista toca en una banda que gira por los pueblos ofreciendo verbenas. Con lo cual, en el germen de la historia y de la pareja, la música tiene que erigirse como un pilar sobre el que construir una obra y una relación, respectivamente. A pesar de no mencionarse ninguna de las canciones que podrían aparecer en la obra, hay una referencia constante en los parlamentos de los personajes a canciones comunes de verbena como *Los pajaritos*, de María Jesús y su acordeón, o *Legalización*, de Ska-P. Sin lugar a duda, un rasgo común en todos estos casos analizados es que la procedencia de las canciones de las obras no parte de un repertorio culto, sino que tienen una base popular¹³. En clara unión con los distintos aspectos tratados anteriormente, Lucía Carballal busca un teatro en el que el público se reconozca y con el que se sienta identificado.

Por último, se puede realizar una apreciación dentro de las diferentes vertientes escénicas de la importancia que tiene la elección de ciertos personajes frente a otros en los *dramatis personae* de las obras, puesto que, al escoger personajes con un amplio rango de edad, esto afecta al trabajo de los actores. Esta propuesta puede resultar una gran oportunidad para ciertos profesionales jóvenes en sus primeras apariciones sobre las tablas, como puede ser la actuación de Nacho Sánchez en *Los temporales*, pero también para ciertos artistas que tienen ya una avanzada edad y que empiezan a ver cerradas las puertas de los teatros¹⁴, como puede ser el ejemplo

¹³ Cristina Oñoro Otero (2016) estudia la utilización de la música en *El triángulo azul* (2014), de Laila Ripoll y Mariano Llorente, y desarrolla la asociación que se da entre la música culta y el poder absoluto encarnado por los nazis dirigentes del campo frente a la música popular que se asocia a los presos en el campo de concentración de Mauthausen y representa la emancipación simbólica de la opresión y la barbarie. De un modo similar, Lucía Carballal utiliza la música popular para liberar a sus personajes, salvando las distancias con el texto ganador del Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015.

¹⁴ Con respecto a este dato destáquese que en la edición publicada de *La resistencia* por la editorial Acto Primero, el texto original escrito durante la I Beca el Pavón Kamikaze, los personajes tenían 50 y 60 años, pero en el borrador final escrito durante el montaje aparecen 47 y 55 años respectivamente. Con lo cual, se puede observar como el hecho teatral modifica sutilmente el texto dramático.



de Chema Muñoz en *Mejor historia que la nuestra*. A un mismo tiempo, consigue que se contrate a mujeres en escena, pues las escoge como protagonistas en repartos que resultan, en la mayoría, paritarios. En el caso de *Las bárbaras*, el elenco estaba íntegramente formado por mujeres, y, además, la mayoría de ellas mayores de cincuenta años. De esta manera, el tema de la reivindicación social se convierte en algo tangible y extrateatral a la hora de representar un texto de la dramaturga madrileña.

5. CONCLUSIONES

Tras haber analizado en profundidad la producción dramática de Lucía Carballal se pueden observar rasgos característicos de su poética que se interrelacionan entre los tres niveles analizados. Su obra tiene como fin reflejar las distintas dificultades a las que se podría enfrentar el público actual que acude a ver la obra, lo que conlleva una catarsis terapéutica al crearse una identificación directa entre espectador y personaje. Al decidir exponer temas que afecten a una persona contemporánea, la dramaturga denuncia problemas que surgen en los ámbitos familiares, pero que tienen una aplicación política más amplia apoyada mediante los niveles subtextuales y lo escondido en las palabras de los personajes. Para llevarlo a cabo, utiliza una estética realista, pero que no intenta reflejar totalmente de manera verista la realidad, sino que abre el juego a lo poético mediante el uso de elipsis, así como de un matiz de nostalgia que baña sus textos. A pesar de que todos estos símbolos se desprenden de su escritura, es decir, de las propias palabras, hay que tener en cuenta su concepción del teatro en comunidad. Sus textos solo representan el punto de partida para que todas estas decisiones poéticas se vean reflejadas en el hecho escénico nutrido con la visión de otras personas, como la dirección, el elenco o el resto del equipo artístico, para convertir sus obras en verdaderos textos teatrales.

Mediante estas estrategias dramáticas, Lucía Carballal se erige como una de las figuras representativas del teatro español actual. Esta posición la consigue al aunar a unos espectadores comunes que apelados por el texto, ya sea mediante la utilización de canciones reconocibles o situaciones diarias, asisten a las representaciones. Esta circunstancia ha favorecido que, aunque Diana I. Luque (2014) no la incluya en la nómina de dramaturgas jóvenes que estaban comenzando a tener cierta repercusión, en pocos años sea estudiada dentro del panorama actual por críticos como Ana Alma García (2020) y Eduardo Pérez-Rasilla (2020), e incluso por la actriz Carlota Gaviño (2020: 71), que la menciona como una de las dramaturgas que posiblemente darán forma a esta década que abrimos. Por esa razón, solo nos queda esperar para saber hacia dónde se dirigirá la creación dramática de Carballal en los próximos años.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- CARBALLAL, Lucía (2015): *Personas habitables*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- CARBALLAL, Lucía (2016): *Los temporales*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- CARBALLAL, Lucía (2017): «Lucía Carballal. Los temporales», en Ernesto Caballero *et al.*, *Cuadernos pedagógicos CDN* n.º 97, Madrid: Centro Dramático Nacional, 23-25.
- CARBALLAL, Lucía (2018): *Una vida americana*, Madrid: Antígona.
- CARBALLAL, Lucía (2019): *Las bárbaras*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- CARBALLAL, Lucía (2020): «La actriz y la incertidumbre», en Alfredo Sanz *et al.*, *La pira: La conmoción. La distancia. La incertidumbre*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 135-146.
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2020): «[CREADORAS EN DIRECTO] Encuentro con Lucía Carballal». URL: https://www.youtube.com/watch?v=fiYcWtaBI4M&ab_channel=CentroDram%C3%A1ticoNacional; 11/5/2021.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000): *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ESTAIRE, Félix (2016): «Lucía Carballal, debajo de la piel está la playa», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* Extra I. URL: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/lucia-carballal-debajo-de-la-piel-esta-la-playa/>; 12/5/2021.
- GARCÍA, Ana Alma (2020): «Cartografía teatral de una “generación”: miradas cruzadas entre investigación y dramaturgia emergente», *ADE Teatro* XLXXIX: 10-15.
- GAVIÑO, Carlota (2020): «Las palabras y el teatro. Una panorámica de la creación dramática española del siglo XXI», *Cuadernos hispanoamericanos* DXXXXLI-DXXXXLII: 58-71.
- HERNÁNDEZ NIETO, Antonio (2018): «Lucía Carballal, una dramaturga atenta a la actualidad de lo ambiguo, lo sutil y lo íntimo», *Woman's Soul*. URL: <https://womans-soul.com/lucia-carballal-una-dramaturga-atenta-a-la-actualidad-de-lo-ambiguo-lo-sutil-y-lo-intimo/>; 11/5/2021.
- LUQUE, Diana I. (2014): «Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilización y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)» en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 34-53.
- MAYORGA, Juan (2006): «Introducción. Ocho autores se presentan», en Emiliano Calcagno Collar *et al.*, *Teatro. Piezas breves. Alumnos RESAD. Curso 2005/2006*, Madrid: Fundamentos, 7-9.
- NUEVENOVENOS (2018): «Nos unió el Wysiwyg». URL: https://www.contextoteatral.es/universo_12.html; 12/5/2021
- OÑORO OTERO, Cristina (2016): «Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul*, de Laila Ripoll», en José Romera Castillo, Francisco Gómez Carballo y Raquel García Pascual (eds.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, 236-246.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2020): «Una aproximación a la dramaturgia más joven. La formulación del teatro político», *ADE Teatro* XLXXIX: 16-25.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo y Ana Alma GARCÍA (2020): «Inquietudes compartidas. Mesa redonda con Eva Mir, María Prado y Lucía Carballal», *ADE Teatro* XLXXIX: 62-79.



- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Víctor (2016): «Prólogo del director», en Lucía Carballal, *Los temporales*, Madrid: Centro Dramático Nacional, 9-11.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Víctor (2018): «De Barcelona a Minnesota», en Lucía Carballal, *Una vida americana*, Madrid: Antígona, 9-12.
- VIDALES, Raquel (2016): «El año en que estallaron las dramaturgas», *El País*. URL: https://elpais.com/cultura/2016/04/27/actualidad/1461740645_037119.html; 13/5/2021.
- VORAGINETV (2019): «La Resistencia. Entrevista Elenco/Lucia Carballal. Teatros del Canal. 30/1/19». URL: https://www.youtube.com/watch?v=ws22hLs8P0k&ab_channel=VoragineTV; 12/5/2021.



«SOY UN MUSEO DE MÁSCARAS INFINITAS»:
AUTOFICCIÓN E IDENTIDAD EN *LACURA* (2016)
Y *POGÜERFUL* (2019), DE BIBIANA MONJE

Carlos Alayón Galindo
Investigador independiente

RESUMEN

Bibiana Monje (Tenerife, 1983) y sus obras *Lacura* (2016) y *Pogüerful* (2019) serán el objeto de estudio de este artículo. La dramaturgia será analizada a partir del concepto de «autoficción»; en esta investigación se aclimatará dicha noción a las tablas gracias a los presupuestos planteados por autores como Ana Casas o García Barrientos. A partir de este anclaje teórico, se tratará, en primer lugar, de establecer cómo la voz de Bibiana Monje se aproxima a la autoficción y, en cierto modo, la actualiza, y qué implicaciones tiene dicho acercamiento. Se prestará especial atención a ese yo múltiple que encarna diferentes personajes y al uso de otros recursos como la metaficción. En segundo lugar, el interés se centrará en concretar qué elementos y mecanismos se utilizan para caracterizar a esa voz que se escribe desde la autoconsciencia de un cuerpo insular que se sabe mujer.

PALABRAS CLAVE: teatro actual, Bibiana Monje, escrituras del yo, autoficción, literatura de Canarias.

“I’M A MUSEUM OF INFINITE MASKS”:
AUTOFICTION AND IDENTITY IN *LACURA* (2016)
AND *POGÜERFUL* (2019), BY BIBIANA MONJE

ABSTRACT

Bibiana Monje (Tenerife, 1983) and her literary works will be the objects of study in this paper. She will be analyzed from the concept of ‘autofiction’ in this research, it will be applied for drama due to the theoretical proposals put forward by authors like Ana Casas or García Barrientos. From such a theoretical framework, it will be first dealt with how Bibiana Monje’s voice approaches autofiction and, to a certain extent, modernizes it, together with the implications of said approach. Special attention will be paid to the multiple *selves* that appear in the scene as to the use of metafictional resources. Second, the interest is centered in establishing the elements and mechanisms employed in the characterization of such a voice, written from an insular and female autoconscience.

KEYWORDS: Spanish drama, Bibiana Monje, Self-writing, Autofiction, Canarian Literature.



1. INTRODUCCIÓN: LA PRIMERA PERSONA A ESCENA

«La insistencia del “yo”» es una vertiente creativa que ha encontrado en la escena actual española un espacio fecundo en el que poder desarrollarse (Resino 2019: 79). El motivo de este interés, relativamente reciente, por hacer de la primera persona, de su experiencia y perspectiva, materia dramática reside, en líneas muy generales, en ese nuevo paradigma epistemológico que trajo consigo la Posmodernidad. El llamado «giro subjetivo» supuso un cambio en la forma de percibir y construir la realidad; con él, «se ha restaurado la *razón del sujeto*», se legitima, al menos desde la teoría, el testimonio del *yo* (Sarlo 2006: 22).

Lejos del ensimismamiento autoral que siempre se le ha presupuesto, erróneamente, a este tipo de mirada centrípeta, la escritura del *yo* presenta una tendencia hacia lo catártico y universal, ya que la experiencia del *uno* puede ser, también, la del *otro*. Su aplicación en los escenarios, aunque tardía con respecto a otros géneros como la novela, ha permitido explorar «camino inéditos», nuevas posibilidades de creación, y, también, problematizar y reconfigurar otras nociones que se creían inamovibles como la presencia de lo real en el ámbito dramático (Ortiz de Gondra e Iglesia Simón 2019: 224). *Grosso modo*, se pueden deducir tres formas de aproximación a la primera persona: en primer lugar, se ahonda en los vericuetos de la vida íntima del firmante de la obra desde una perspectiva historicista, como podría ser el caso de *Álbum familiar* (1982), de José Luis Antonio de Santos, o *Los Gondra. Una historia vasca* (2017), de Borja Ortiz de Gondra; en segundo lugar, se plantean situaciones de marcado carácter ficcional en las que el/la autor/a se ve implicado, como se puede apreciar en *Tebas Land* (2017), de Sergio Blanco, o *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), de María Velasco; por último, el *yo* impregna la escena, se desliga de los códigos realistas y se adentra en la propia conciencia como sucede en *La trilogía del infinito* (2018), de Angélica Liddell. El hecho de que grandes dramaturgos/as del panorama escénico español hayan navegado por la senda de lo autobiográfico supone una amplia y extendida aceptación de este proceder literario. El mismo ímpetu se evidencia en el ámbito institucional. Desde principios de la década de los 2000, grandes teatros y salas nacionales han cedido espacio en sus programaciones a este tipo de piezas. Uno de los ejemplos más interesantes, por su impacto y claridad, es el del Centro Dramático Nacional, que, «en la temporada 2003-2004, para inaugurar la Sala de la Princesa, en el teatro María Guerrero» y bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, presentó *Confidencias (ciclo de grandes intérpretes)* (López Mozo 2019: 181). La propuesta contó con la participación de actores y actrices como María Galiana, Lluís Homar, Carmen Conesa o Rossy de Palma y se basaba en «que cada uno ofreciera de forma dramatizada aquellos aspectos de su vida y de su profesión que estimaran oportuno» (López Mozo 2019: 182).

Literaturizar la vida propia o a uno/a mismo/a tiene grandes implicaciones a nivel temático y filosófico. En mayor o menor medida, el sujeto enunciador suele presentar casi siempre un objetivo: (re)componer su identidad «fragmentaria y precariamente» a través de «una búsqueda introspectiva» (Casas 2018: 71). Este punto de partida convierte a toda expresión del *yo* en una empresa política. Es por ello por lo que «este afán identitario suele estar muy presente cuando quien escribe es una



mujer» (Resino 2019: 82). Muchas dramaturgas, ya se han citado algunas de las más destacadas, han visto en los escenarios una oportunidad llena de posibilidades para plantear y denunciar aspectos que, de una manera u otra, se decantan de su experiencia del sexo y del género. Así, cuestiones como la reflexión en torno al significado de ser mujer, la liberación del deseo o la violencia ejercida sobre los cuerpos acaban convirtiéndose en temas recurrentes, que no indispensables o esenciales.

De esta vertiente de corte feminista, experimental y reflexiva se desgaja el teatro de Bibiana Monje (Tenerife, 1983), autora en la que se centrará el presente estudio. Monje encarna dos de los rasgos más frecuentes del paradigma contemporáneo del artista joven: la formación y la multidisciplinariedad. Es licenciada en Interpretación Textual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) de Madrid y, también, ha realizado numerosos talleres con grandes personalidades como podrían ser Pablo Messiez, Alberto Conejero o María Velasco. Sus inquietudes por lo escénico la mantienen sumergida en un proceso de constante aprendizaje y perfeccionamiento, sus estancias en el extranjero, más concretamente en Nueva York y París, dan buena cuenta de lo aquí referido. Sus múltiples inquietudes artísticas la convierten en una creadora poliédrica. Además de actuar, canta, compone, baila, escribe, dirige y produce. Aunque recientemente ha dedicado más tiempo a la producción¹, es su faceta teatral la que más honores y distinciones le ha granjeado, como el Premio Réplica a Mejor Actriz o a Mejor Espectáculo en su edición de 2017. Su dramaturgia abarca un número selecto de obras que se podría clasificar en dos grupos diferentes. Por un lado, se encuentran los textos de formación y experimentación, que para la autora no tienen mucho peso dentro de su trayectoria, como serían *Texto Guei*, *Viva España* o *El principito al desnudo* (2007), una obra que entabla vínculos intertextuales entre *El principito*, de Saint-Exupéry, y la película *Eva al desnudo*, de Joseph L. Mankiewicz. Por otro, *Lacura* (2016) y *Poguerful* (2019), sus piezas más logradas, pulidas e irreverentes. Son estas dos últimas en las que se centrará el siguiente análisis.

2. LACURA O EL DESCUBRIMIENTO DEL YO

El Festival Internacional Mito y Teatro fue fundado en 1984 por Enrique Pardo y su compañía teatral Panthéâtre, asociada al Centro Artístico Internacional Roy Hart de Malérargues (Francia). El encuentro anual reúne a profesionales de todo tipo, desde creadores ligados al ámbito de lo escénico, como actores, bailarines, cantantes, cineastas o músicos, hasta investigadores de diferentes ramas del conocimiento humanístico (filología, historia del arte, antropología, etc.). Su objetivo principal reside en la organización de proyectos creativos que se fundamenten

¹ Su último proyecto como directora y productora, a través de Impulso, ha sido *Puenting* (2020), un largometraje que narra las peripecias de una actriz que se aventura a dirigir su primera película.



en el «imaginario mítico asociando la práctica artística y la reflexión cultural», es decir, proponen la exploración de todos los caminos expresivos y dramáticos que se decanten del vínculo, ya ancestral, entre teatro y mito (Panthéâtre 2021). Dicha impronta se evidencia en dos vertientes: por un lado, dan cabida a obras que estén relacionadas con la herencia grecorromana de manera tradicional, a obras que por su temática o por su estructura establezcan lazos de parentesco directo con lo clásico; por otro, se encuentran piezas de naturaleza más variada y diversa que «aspiran a la creación de imágenes con dimensiones míticas» y que, para ello, recurren a otros elementos escénicos como la ópera contemporánea, la danza-teatro o, incluso, la *performance* (Panthéâtre 2021). Es en este espacio de intercambio multidisciplinar, experimentación y diálogo donde se estrena, en 2016, *Lacura*, de Bibiana Monje.

La obra de la dramaturga tinerfeña es, como la ha definido su codirector, Enrique Pardo, un «one woman show» (Monje 2019b). El anglicismo se refiere a un tipo de espectáculo unipersonal. La propuesta escénica de Monje presenta una estructura cercana al monodrama, o sea, a «una obra de un solo personaje o, al menos, de un único actor, susceptible de asumir diversos personajes» (Pavis 1998: 296). Lejos de la delimitación formal, el interés principal por esta estructura radica en la tendencia que presenta a la hora de mostrar la interioridad del/los personaje/s que la componen. Así, la subjetividad y la intimidad de las diferentes voces que encarna la intérprete se exhiben en el escenario, promoviendo el establecimiento de un *pathos* entre lo representado y la conciencia del espectador. Dicha relación empática se amplifica todavía más cuando se comprueba que, en *Lacura*, hay una identificación total, o casi, entre la autora del texto, la actriz que lleva a cabo la puesta en escena y, también, la protagonista de la obra. El solapamiento de identidades empíricas y ficticias hace de la pieza de Monje una interesante muestra de expresión del *yo*. En ella, Bibi, su *alter ego*, esa «especie de holograma», es la encargada de representar «el cuento de su propia enfermedad» (Monje 2017: 14). Su única patología es la de vivir en el siglo XXI, una centuria convulsa, asfixiante y opresiva. A través de un fragmentado recorrido por su historia vital, se muestra el proceso de sanación, de cura, al que se ve sometido el personaje. El estado de locura y enajenación inicial de Bibi la conduce a hacer un profundo examen de todos esos episodios decisivos que la han hecho ser ella misma, de todas esas cuestiones y temas que la han marcado. Gracias a la memoria, al *yo* y al rito teatral, o «alquimia teatral» como ella misma lo nombra, el desarrollo del personaje gravitará en torno a tres ejes principales como son la familia, la educación y la desconfianza en el otro (Monje 2017: 14).

Se ha señalado, con esta breve y esquemática síntesis sobre el argumento de *Lacura*, una serie de elementos estructurales, semánticos e, incluso, pragmáticos, según la clasificación propuesta desde la semiótica por Puertas Moya (2004), que podrían llevar a pensar que la propuesta de Bibiana Monje es, en realidad, una obra perteneciente al género autobiográfico. La igualdad nominal entre autora, actriz y personaje, la exacerbación de la primera persona, la multiplicidad de *yo*es, el discurso aparentemente sincero, la reconstrucción memorística del pasado o la búsqueda de la propia identidad son algunos de esos aspectos comunes entre la obra y la autobiografía. Llegados a este punto, cabe asumir como cierta, por su lógica, la conclusión teórica a la que llega García Barrientos (2017: 182) acerca de la imposibilidad de la



aclimatación del género autobiográfico a la escena: «no puede hablarse de autobiografía dramática o drama autobiográfico en sentido estricto». Ello se debe a que las estrategias utilizadas por el medio teatral, como la inmediatez de lo contado o la idea connatural de representación, hacen que, en mayor o menor medida, el relato de la vida de uno mismo se acabe alejando de ese estatuto de realidad y veracidad que se le suele presuponer. Siempre hay una «mácula de ficción» (García Barrientos 2020). Si se considera, pues, que la relación entre el teatro y la autobiografía es, cuando menos, limitada y problemática, se evidenciará que la presencia del *yo* (y su expresión) en escena es, en su gran mayoría, de carácter autoficcional. *Lacura*, por supuesto, no es ninguna excepción.

La dramaturgia de Monje presenta otros lazos con la llamada autoficción aparte de esa delimitación genérico-teórica que se ha planteado con anterioridad. En la propia génesis del neologismo, ya se evidencia una impronta política, una postura determinada con respecto a este modo literario. Serge Doubrovsky (2012), su creador², así lo explicita en la contraportada que él mismo redactó para la que sería su obra más conocida, *Fils* (1977): «¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello» (53). Las implicaciones de esta declaración convierten a la autoficción en un concepto más democrático y, sobre todo, más accesible con respecto a otras formas de representar al *yo*. Se erige, entonces, como el soporte idóneo para las voces excluidas de los grandes relatos, para los cuerpos desposeídos que, como el de Monje, quieren contar su historia. Sobre el escenario, después de haber dado comienzo el ritual, Bibi toma la palabra y se describe: «¡Hola! Soy hija única, pero no se nota. Mis padres querían un niño: Hello! It's me. Nací en Tenerife hace 33 años, 15 horas después de asomar la cabeza, 52 cm y medio, 3 kilos y 430 gr» (Monje 2017: 16). Con este autorretrato, usado también en obras tan canónicas como *Edad de hombre* (1939), de M. Leiris, o la ya citada *Fils*, se establece un solapamiento entre la ficción dramática y la realidad escénica en el que el personaje exhibe los cimientos del sujeto y crea el ardid autofictivo, «yo no es otro, él es yo mismo» (Doubrovsky 2012: 46). En el caso de *Lacura*, dicha técnica, la de la creación de un *yo* figurado, se radicaliza. La autora muestra los engranajes de la ilusión y gesta a su otro *yo* en el mismo escenario, delante del público. El juego metaficcional que implementa Monje se fundamenta en el empleo de recursos propios de la programación digital como metáfora de la configuración de la psique del individuo a partir de la constricción del entorno y de la sociedad que lo alberga³:

² Se ha de aclarar que Serge Doubrovsky no ideó ni la técnica ni el concepto. Su contribución radica en la creación, y también en la popularización y difusión, del marbete «autoficción». Para un recorrido histórico extenso acerca de las diatribas críticas a las que se ha visto sujeto el término véase «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», de Ana Casas (2012).

³ En la puesta en escena, esta parte de la obra viene acompañada de una serie de proyecciones, de juegos de luces y, también, del movimiento libre y errático del cuerpo de la actriz.



Preparando carpetas de programas. *Please wait*. Capitalismo, monogamia, patriotismo, religión y personalidad. *Please wait*. Instalando complejos, miedos y fobias. *Error. Error*. La carpeta «darse cuenta» no se encuentra entre los archivos. *Please wait*. El programa «falta de autoestima» ha sido instalado correctamente. *Please wait*. Las carpetas «instinto y espontaneidad» han sido borradas con éxito. Vacando carpeta para llenarla de dudas. Proceso actualizado (Monje 2017: 15).

Esta relación entre el sujeto y el medio no es más que la expresión teatral del concepto de socialización, es decir, de esa influencia que ejerce la comunidad sobre el individuo para adaptarlo, a través de «la interiorización de las normas», a sus requerimientos y condiciones; de cómo la cultura, en su sentido más amplio, moldea a la persona y la convierte en un ser social (Sánchez Hurtado 2001: 29). Se establece, así, un claro paralelismo entre la vida y la escena: de la misma forma que Monje crea, *in situ*, a su personaje, la sociedad lo hace con todos sus miembros. De este modo, la identidad no se percibe como algo propio, sino como el resultado de un proceso externo en el que los sujetos quedan infectados y constreñidos por el tiempo en el que existen. En esta primera instancia, el *yo* no es ni siquiera del *yo*. Aquí radica el conflicto dramático, la esencia de la obra, y, también, parte de su novedad. Si quiere realmente hallar la cura, la heroína de la pieza deberá volver a unificar todos los retales del pasado que aún conserva en la memoria y hacerlos suyos de nuevo, conquistar la individualidad que la sociedad le niega, recomponer, en definitiva, la identidad atomizada y recuperar la potestad del *yo*.

Ese viaje de la enfermedad a la no enfermedad se enuncia desde unas coordenadas muy concretas. La voz que reclama el discurso para sí es la de una mujer que se sabe tal y que abraza lo que, para ella y desde su experiencia intransferible, significa serlo:

Me sangra la vagina cada 28 días (con suerte) y es algo que aún no he superado. En los días previos se apoderan de mí las energías atávicas de los últimos 30 siglos de represión psicogenética femenina no liberadas; convirtiéndose en una especie de cóctel molotov capaz de hacerme pasar por unos 234 estados de ánimo en menos de 24 horas, y desembocando en una regresión hormo-neuronal del estado embriionario o fetal. Es decir en un bebé de 3 años: ¡*mamá!* (Monje 2017: 19).

La presencia de lo femenino en determinados círculos o ambientes no siempre ha sido bien percibida. En su *Dramaturgas españolas de hoy*, ya Patricia W. O'Connor (1988: 10) señala la incompatibilidad histórica entre mujer y teatro, entendiendo la primera como sujeto atado a la esfera privada de la vida y el segundo como una manifestación más de lo público. Parlamentos como el señalado con anterioridad demuestran que esa «división espacio-género» (Noguera Fernández 2015) ha ido cambiando con el paso del tiempo, especialmente sobre las tablas. El escenario acoge a un cuerpo que se muestra sin tapujos en su verdad, que no duda en exhibir su materialidad más descarnada ante los espectadores. Movida por cierta pulsión irreverente, Monje se convierte en un ejemplo de mujer creadora que es capaz de lanzarse a la conquista de los espacios y lograrlo entre aplausos. La dramaturga tinerfeña inhabilita esa diferenciación espacial de la que se ha hablado no desde lo puramente escatológico, como podría ser el caso de Angélica Liddell y los alfileres



en la representación de *Te haré invencible con mi derrota* (2011), sino desde el humor, un recurso mucho más digestivo para el gusto burgués.

El personaje de Bibi, que se abre en canal y cuenta su intimidad, no solo está marcado por su género. En ella confluyen otras categorías que, aparte de identificarla, la oprimen. La gestión de la diferencia en la dramaturgia de Monje es, como se puede evidenciar, de carácter interseccional, es decir, «busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder» (Viveros Vigoya 2016: 2). Para entender el verdadero conflicto de la protagonista, ese cuerpo que quiere sanar debe ser leído e interpretado desde múltiples puntos de vista. Así, Bibi se erige como una mujer que enuncia un discurso a partir de su condición de canaria y, también, de su deseo bisexual:

Una vez con 14 años en las escaleras del polideportivo de mi colegio [...] mi mejor amiga me dijo: «Bibi, yo te quiero mucho». Y claro, me la tuve que follar. A ella, y a todas las que vinieron detrás. Pero de vez en cuando iba en busca de algún que otro ser inferior (de los hombres digo), pero siempre desde la impertérrita inaccesibilidad emocional (Monje 2017: 19).

La conjugación de dichas categorías en escena no es algo que suela verse en los teatros españoles, menos, incluso, en los insulares. El interés de *Lacura* radica, por tanto, en que su reivindicación política es flexible, inclusiva y actual. Esta aproximación hace que en el relato autofictivo de Bibiana Monje la otredad también se vea representada. El *yo* enunciador se convierte, llegado el momento, en una pluralidad, en un *nosotras*. El punto de encuentro entre el individuo y la colectividad surge del arrepentimiento y de la deconstrucción. Será Bibi la que pida perdón, la que se disculpe con sus semejantes, la que cree un vínculo de sororidad: «Perdonen, / mujeres del mundo / por haber creído que existe / una forma correcta de ser mujer» (Monje 2017: 25). Se establece, dentro de este sentimiento solidario, un estado de comunidad que la autora continúa explorando a través de su propia genealogía. Es aquí donde resalta otro de los valores fundamentales de la obra: la actriz presta su cuerpo a todos aquellos personajes femeninos que, de una manera o de otra, han formado parte de su vida. Gracias al juego escénico que permite el vestuario, Bibi va entremezclando su voz con la de su abuela Coca o su madre Dolores para explicar esa primera enfermedad que es la familia y poder comenzar a (re)componer su identidad. Aquí un claro ejemplo de lo comentado:

ABUELA. ¿Quieres que te haga unas arepas con carne mechada y un fisquito de queso amarillo? ¿Y un huevo frito? ¡Ay mira, queda arroz! ¡Y pan de hoy pa que mojes!

BIBI. ¡Ñós, eso es mucho!

ABUELA. ¿Qué va a ser eso mucho? ¡Te lo comes y te callas!

BIBI. ¡Chós!

ABUELA. ¡Ni «chós» ni nada! ¡Y de postre unas natillas que me sobraron ayer que están buenisimas! (Monje 2017: 29).

El efecto mimético, y hasta costumbrista, que genera la recreación del dialecto canario, con sus expresiones y maneras tan características, esa «incorporación [...] de fragmentos crudos de lo real», realza la estética antirrealista que se deduce



de la obra (Sánchez 2007: 11). La aceptación de las formas no realistas, mucho más eficaces para las cuestiones que se plantean en la obra, también se evidencia en otras estrategias utilizadas por la autora. La confluencia de varios *yo*s en escena interpretados por una actriz es uno de esos recursos. En el fragmento anterior, por ejemplo, se ve reflejada la convergencia ya no de varios personajes sino de diferentes voces de uno mismo en un único cuerpo. La versión de Bibi que discute con su abuela no es la que ha conocido previamente el público, no es aquella aquejada por la enfermedad, sino una más joven. El encuentro de ambas provoca un desdoblamiento temporal y este, a su vez, vulnera el desarrollo lineal de la acción dramática. Hay, por tanto, un tiempo interno, el de la anécdota que recrea, y un tiempo externo en el que se realiza un examen o glosa de lo contado:

Les presento a mi abuela Coca, una mujer que tuvo 63 años durante toda su vida. Según ella se estaba muriendo desde los 17 pero se quedó con las ganas hasta los 78. 1.76 de estatura, 110×140×118, es decir, 109 kilos de peso. Ella es la madre de todos: la madre de mi madre, de mi tía, mi madre, la tuya... Hipocondríaca, supersticiosa, maniática, mentirosa, buena gente, manipuladora, obsesiva, hija de puta, maravillosa (Monje 2017: 30).

Esta estructura diegética es muy frecuente, casi propia, de la autobiografía canónica, en la que el autobiógrafo evalúa su pasado. Su aplicación en estas coordenadas –dramáticas y autoficcionales– supone un ejercicio subversivo. La tendencia hacia la iconoclastia, a desarticular las verdades impuestas y los grandes relatos parece connatural a la escritura de Monje.

Hasta ahora solo se han remarcado las consecuencias que esta aproximación creativa tiene a nivel formal y técnico; sin embargo, también cabría analizar las implicaciones que presenta en el plano temático o de contenido. El personaje de la abuela podría ser una ilustración clara y precisa de lo que aquí se refiere. Su presencia en la dramaturgia es fundamental para el viaje de Bibi. Para la protagonista, Coca es el epicentro de la familia, la raíz de la que todo emana. Sus padres la dejaron a su cargo y fue ella quien se ocupó de criarla. Dicha circunstancia plantea un importante conflicto con respecto a las figuras materna y paterna: la primera se convierte en la autoridad, en la representación de la disciplina y la rectitud, «mi madre no se convirtió [...] en un modelo de amor y cuidado. Para que ustedes me entiendan, a mí no me asustaban con: “¡cuidado que viene el cocoooo!” A mí me decían: “¡cuidado que viene tu maaaaadre!”»; la segunda es la ausencia encarnada, un personaje pasivo que jamás aparece, «¿Mi padre? ¿Alguien preguntó por mi padre? “Bien. Mi padre bien. Trabajando. Sí, los fines de semana viene. Exacto, el único hombre de mi vida”» (Monje 2017: 37). Establecidas las bases del paradigma familiar, el relato de Bibi ahonda en las dinámicas que se daban en él. La más destacada es, sin duda, la violencia ejercida contra la protagonista. Las diferentes anécdotas recreadas y los parlamentos de Bibi revelan un ambiente siempre hostil, regido por la incompreensión y el malestar:

En mi casa se han empeñado siempre en pedirme lo que yo no podía darles. Es la trampa del que juega a la decepción familiar. [...] Mi sensación era que yo siempre



lo hacía todo mal y ellas me perdonaban todo el rato. Y todo lo hacían por mí. Pero yo, supuestamente, no tenía que darles nada, ni hacer nada por ellas. Y de buenas a primeras me lo echaban todo en cara (Monje 2017: 72).

Destaca, por encima de cualquier otra muestra, ese sugerente «¡Boom! ¡Bam! ¡Pimba!» que se oye momentos después de que su madre se entere de que ha sido Bibi la que ha esparcido sus heces por todo el rellano del edificio (Monje 2017: 68). De este modo, la protagonista se convierte en heredera de una tradición propia de su linaje, «Nunca me llegaron a maltratar del todo, físicamente me refiero». A su madre y a su tía sí» (Monje 2017: 69). De nuevo, aparece el vínculo de sororidad, el *yo* y el *tú* combinados en un *nosotras* que sufre y padece las graves consecuencias del entorno. La familia, por tanto, es percibida como el principal origen del mal que aqueja a la heroína, como una losa con la que uno siempre debe cargar y a la que se le añadirán otras tantas. Bibi, ya inmersa en su proceso de sanación, decide, a modo de revancha, poner fin a ambas genealogías para no perpetuar el sufrimiento, «¡Había sido un plan de ellos!! De ambas familias. Generación tras generación repitiendo patrones con las raíces podridas. ¡Ellos me crearon! El propio árbol trazó un plan para liberarse a sí mismo a través de mí» (Monje 2017: 42).

La institución de la familia, como se ha podido comprobar, ha sido atacada y cuestionada a partir de la experiencia de la protagonista. Desde F. Engels y su *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, la familia ha sido concebida como una forma de organización y control social primitiva de la que se desprende históricamente la noción de Estado. Ir en contra de dicha entidad supone, entonces, atentar contra los principios básicos del orden. Esta actitud por parte de la autora no debe ser entendida como un mero gesto de rebeldía, sino como el producto de un proceso de honda reflexión en la que el sujeto se plantea su relación con el poder y sus concreciones. La respuesta de Monje es sencilla: luchar, desintegrar la norma, liberar al sujeto, desacralizar, así lo demuestran sentencias como «que los padres y las madres no existen, somos todos hijos» (Monje 2017: 45). Democratiza, iguala, subvierte todo sistema de jerarquía que delimita al individuo. La cruzada contra los progenitores se extiende a otros ámbitos como, por ejemplo, la educación escolar, «reptiliana» según su definición, «Me prohibieron tocarme. Me prohibieron decir lo que pensaba. Me injertaron la culpa»; el capitalismo, «¿Lo ven? ¡Nací con el sistema capitalista metido en el culo y yo no soy de este mundo!»; o el propio Dios, que, en la escena final, a pesar de ser interpelado ni siquiera es capaz de presenciarse, «¿San Pedro? ¡Capáh! ¡El Apóstol? Oye, ¿Dios no está?» (Monje 2017: 43-93).

Liberada, por fin, de toda opresión, llega la esperada cura.

3. POGÜERFUL O EL ENCUENTRO CON LA OTREDAD

La sala Exlímite de Madrid se define como un espacio dedicado a la colaboración, a la investigación y a la creación escénica. Es aquí, en un proyecto independiente similar al planteado por Panthéâtre, donde Bibiana Monje desarrolla su último y más reciente espectáculo, *Pogüerful* (2019). La obra, que contó también con



una residencia artística en la Sala Insular de Teatro (SIT) de Las Palmas de Gran Canaria, se perfila como la heredera directa de *Lacura* (2017): «Para mí supone una segunda parte. [...] Cuando uno sale de la programación mental aparece el poder y la magia, y me invento lo que me dé la gana, porque al fin y al cabo todo es un cuento» (Lojendio 2021). Vuelve sobre los mismos temas, las mismas ideas, formas y técnicas; regresa, aunque de manera más superficial, a problematizar con cuestiones como la educación, la familia, la sociedad capitalista o el cristianismo: «HIJO. Si yo tuviera un jurado, un diploma, una escoba, nominaría a la Iglesia Católica al *Smartest Company Awards* por inventar la confesión» (Monje 2019a: 55). A pesar de esto, el enfoque y la aproximación que implementa aquí son radicalmente diferentes.

Bajo la codirección ya habitual de Enrique Pardo, Monje experimenta con las distintas expresiones de la autoficción. *Pogüerful* supera, en cierta manera, ese recorrido autobiográfico que sustentaba la obra anterior y se desliga de esa «ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales» que muchos le presuponen característica connatural (Doubrovsky 2012: 53). En cambio, adopta un nuevo proceder centrado, sobre todo, en la ficcionalización de su figura como autora. Esta acepción más laxa del concepto de autoficción es la que defiende, en la teoría, Vicent Colonna y, en la práctica, autores como Javier Cercas con su *Soldados de Salamina* (2001), tal y como señala Ana Casas (2018: 69). A pesar de la referencialidad existente, la obra cobra una dimensión, por entero, ficticia, ya que los sucesos de los que se nutre son del todo improbables. En este caso, la separación taxativa entre lo real y lo ficticio llega a través de la magia, «¡Esto es Magia verdadera!» (Monje 2019a: 23). El personaje de la Autora comienza la obra con un ritual, lleno conjuros y sortilegios, que, en apariencia, falla. De ese error, surge una brecha en la realidad. El único objetivo de ese encantamiento era el convocar a las fuerzas sobrenaturales para así poder crear una obra dramática, «voy a escribir un texto que me lo dé todo. Un texto que al leerlo me saque del mundo y me lleve directa a los pies de Dios» (Monje 2019a: 24).

Una vez más, Monje recurre al ardid metaficcional y continúa, como se ha podido comprobar, con la idea ya latente en *Lacura*, aunque no desarrollada en profundidad, de la alquimia teatral. La metaficción que se evidencia en *Pogüerful*, presente a través de un imaginario esotérico, adquiere un significado político que supera el mero juego o guiño literario. El hecho de que la Autora sea una suerte de hechicera entabla una serie de interesantes paralelismos en los que la escritura y brujería quedan igualados, ya lo comenta el propio personaje: «Escribir tiene algo de brujería» (Monje 2019a: 106). Esta identificación entre creadora y bruja, «la palabra “witch” (bruja) proviene del arcaico “wyk” que significa ‘curvar o dar forma’. La misión de los Magas y las Magas es dar forma a la materia, curvar la propia realidad», denota la filiación manifiesta de la dramaturgia de Monje con las últimas tendencias feministas (Monje 2019a: 21). A lo largo de toda la obra, se abraza y perpetúa toda esa tradición cultural e histórica en la que la figura de la bruja, símbolo de la opresión y la violencia patriarcal y capitalista, ha sido reapropiada y convertida en un sujeto que, junto con «la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse», enarbola un arquetipo de feminidad basado en la disidencia y en el empoderamiento (Federici 2020: 28). En *Lacura*, se apreciaba cómo el



sujeto enunciador del discurso debía ser reconocido como mujer ahora, como bruja, como individuo errático, contestatario y marginal que no teme al sistema. Llegado el momento, dicha figura le resulta insuficiente, no le basta solo con la magia. Debe trascender y convertirse en algo más, en Lucifer: «Yo soy la luz (ifer) [...]». Es Lucifer quien descubre y pone luz a las ideas ocultas» (Monje 2019a: 123). Es de esta nueva forma de la que emana la palabra, la realidad dramática. Eso se materializa al final de la representación, cuando la Autora se pone de parto y se completa el rito:

(Gritos)

(La autora se pone de parto)

(Da a luz un texto)

SHEILA MONJE. Por fin, tenemos obra: ¡Pogüerful!

(Pausa)

¿Pero... es una tragedia?

(Grito)

Todos. ¡Tragedia, tragedia! ¡Coro trágico, coro trágico! (Monje 2019a: 145).

La experiencia creativa es de naturaleza corpórea, somática. La escritura y la realidad tienen como núcleo el cuerpo femenino. A partir de él, de la matriz nutricia, surge lo demás: «¡La tierra prometida está en mi coño y el orgasmo es la metáfora del universo!» (Monje 2019a: 119). Se forja, por tanto, un nuevo orden fundamental, un nuevo mito primigenio. El origen de los relatos, de la verdad, del mundo entero queda recentralizado. El *yo* ha dejado atrás la enfermedad y la opresión que se denunciaban en *Lacura* para convertirse en un demiurgo, en el principio ordenador de la vida escénica. Si el final de la obra es el alumbramiento de una nueva realidad, el proceso mediante el cual se llega a él debe ser entendido como una gestación, es decir, como un proceso inestable, fluido, una suerte de ensayo teatral. Así lo demuestran las constantes rupturas del desarrollo lineal de la acción dramática por parte de los personajes, «HIJO. ¿Y tú qué miras? ¡La culpa no es mía! ¡La culpa es de la autora! Cambia todo el rato el texto. ¡Otro bocadillo de pedo para la autora!»; las confusiones y juegos intertextuales,

HIJO. *My dear sister!* Voy a decírtelo todo en veintisiete palabras. Helas aquí: “*Papá y mamá no existen, somos todos Hijos*”.

AUTORA. ¡¡Esto es de la otra obra!!

(*La agarra y la besa*)

o las directrices que da la Autora cuando el resultado no es el esperado, «¡Así no es la escena de la novia! ¡Hagan bien la escena! Sheila hará de novia, [...] ¡porque esta obra es mía, la he escrito y pagado yo! Así que hasta aquí no tendría por qué darles más explicaciones» (Monje 2019a: 52-95). Todo adquiere un aire de improvisación, de *work in progress*, en el que la obra se perfila como una entidad escurridiza y maleable a la que la Autora, como bruja o como Lucifer, debe dar forma.

Como ya se ha comentado, la omnipotencia creadora de la protagonista se revela en el último acto; sin embargo, a lo largo de toda la pieza hay ya algunos elementos que lo anticipan e insinúan. Uno de los ejemplos más claros, por su expli-





cidad y por su familiaridad, es el desdoblamiento de voces, el surgimiento, en la escena, de un segundo *alter ego* de la dramaturga: «AUTORA. Quiero explicarles que en este espectáculo yo soy dos. Mi alter ego, californiana, irá apareciendo. Su nombre es Sheila Monje» (Monje 2019a: 40). Esta afirmación no es del todo exacta. En *Pogüerful*, el resto de personajes (Hijo, Hermana, Espíritu Santa o Madre), a pesar de ser encarnados por otros actores, también son considerados versiones alternativas, ecos, proyecciones, del *yo* que enuncia, «AUTORA. He invocado el negativo de unos personajes que abusan de mí y que nacen del núcleo de una personalidad que se desquebraja» (Monje 2019: 59). Como se ha podido comprobar, la identidad se atomiza y fragmenta a gran escala, su reconstrucción completa y total se torna en imposible, en un espejismo inalcanzable, «soy un museo de máscaras infinitas» (Monje 2019a: 81). La recuperación del *yo* es una empresa, por tanto, fracasada, una utopía más de la que la Autora debe desprenderse para dar a luz esa nueva realidad que promete, «¡Quiero dejar de escribir, destrozarme el Ego a puñetazos!» (Monje 2019a: 115). Eliminada la primera persona, solo queda, en este frustrado acto de comunicación, el *tú*. Ello implica un cambio epistemológico. En este tránsito hacia la otredad, se evidencia una de las bases más importantes de la autoficción: el *yo* se convierte en *eso/s* para identificarse y apelar al *otro*, o sea, «la autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo, como erradamente suele creerse, sino que es, por el contrario, un camino de apertura a los demás» (Blanco 2018: 24). El encuentro con la alteridad se da en varios puntos de la representación. Desde el principio se constata esa necesidad de contacto con aquellos que no son *yo*, «voy a escribir un texto con letras extraterrestres, [...] que desdibujen los límites de mi personalidad y me unan a todo, [...] que me limpie los ojos y me abra el corazón para que coman todos» (Monje 2019a: 24). La gran mayoría de estos momentos están relacionados con la participación de los espectadores:

AUTORA. Javier Corral iba a hacer de padre pero no le salía muy bien, y luego pensé en hacerlo yo pero quedaba basto salir en plan “*soy tu padre*”. [...] ¡Así que al final he decidido que lo mejor es que lo haga alguien del público! [...] A ver, por favor: ¿alguien que quiera hacer de padre? ¡Alguien que pueda hacerlo bien porque, si no, cambio de padre! (Monje 2019a: 49).

Estas primeras referencias no son más que meras tentativas. En realidad, el acto de comunión entre lo propio y lo ajeno llega con el paradójico final de *Pogüerful*. En él se puede apreciar cómo, a través de elementos extrateatrales como la llamada al público, se anuncia el comienzo de la obra, «VOZ OFF. *La representación va a comenzar*. [...] *Etiqúetennos, critiquennos, inviertan en cripto monedas, compartan mensajes guarros y cartas de amor. Que disfruten del espectáculo*» (Monje 2019a: 153). El público ha sido, de manera inconsciente, un personaje más de la representación. El viaje realizado hasta llegar aquí, esa estética del *work in progress* que antes se ha mencionado, es una forma de preparar al espectador para la función, de darle las herramientas necesarias para desenvolverse en el gran teatro del mundo que habita. La cura, en este caso, no es para el *yo*, que ha quedado totalmente neutralizado, sino para el *tú* espectador. Vida y teatro, verdad y ficción, quedan, con esta última muestra de omnipotencia, imbricados para siempre.

4. CONCLUSIONES

Como ya se anunciaba en la introducción a este trabajo, tanto *Lacura* (2016) como *Pogüerful* (2019) son dos textos que, por su expresión y planteamiento, presentan cuestiones muy interesantes desde el punto de vista teórico y filológico.

Ambas obras ponen a prueba los límites de la autoficción a través de la acumulación, de lo exagerado, de una estética de la sobrecarga y de la mezcla. Siempre en el espacio ritual, Monje atomiza la primera persona, la fragmenta y, con los pedazos que quedan, crea numerosas versiones de sí misma, o bien de manera explícita, como es el caso de Bibi en *Lacura* o Sheila Monje y la Autora en *Pogüerful*, o bien implícitamente, como serían el Hijo, la Madre o la Espírita Santa. La multiplicidad de *yoes* lleva aparejado el despliegue de diferentes técnicas metaficcionales que revelan el entramado de la fábula y que, de una obra a otra, se agudizan y extreman. En la primera, el mecanismo es un simple auxilio para el desarrollo de la pieza. Sin embargo, en la segunda, es la idea radical de la que todo emana. En la dramaturgia de la tinerfeña se entabla, por tanto, una relación de interdependencia entre la autoficción y la metaficción. Esta simbiosis es una forma de establecer que el *yo*, su búsqueda y reconstrucción, no es más que una quimera. La escritura y la vida se perciben, al fin y al cabo, como dos caras de la misma moneda. De esta igualación surge la idea de la cura que vertebra ambas piezas. Si Bibi puede volver a su estado primigenio, convertirse de nuevo en una *tabula rasa* y desechar todo lo aprendido, también lo podrá hacer la propia autora. Contar su historia es una suerte de placebo, de «pharmakon», que alivia el peso de la imposibilidad de poseer un *yo* unitario, total y definitivo (Pozuelo Yvancos 2005: 16). El descubrimiento de tan fatal y yerma realidad motiva, en *Pogüerful*, un cambio de perspectiva. Ante la condena del *yo*, es el *tú*, a partir de la catarsis, el único capaz de sanar su herida existencial.

La pluma de Monje propone, también, grandes desafíos desde una perspectiva conceptual. Reclama para sí el lugar que le corresponde como creadora desde la materialidad de su cuerpo, politizando la expresión dramática de la primera persona. Autorrepresentarse sobre el escenario supone un ejercicio de reivindicación contestatario. Ello se debe a que ese acto de enunciación que es la obra emana de unas coordenadas muy concretas. En una primera instancia, en *Lacura*, la dramaturgia se presenta como un sujeto mujer, canario y bisexual que conoce su condición y que la abraza con todo lo que esto implica. El *yo* se describe, por tanto, desde lo referencial. En *Pogüerful*, por el contrario, el sujeto de la representación accede a un plano superior, abandona lo inmediato y lo sensible para acceder a lo imaginario, a la ficción más pura. El *yo*, ahora, no reproduce una realidad, sino que la crea. Esto solo puede ser posible a través del despliegue de toda una arquitectura mítica donde, primero, la hechicera y, luego, Lucifer se erigen como elementos necesarios para esa emancipación del sujeto. En esencia, el viaje que plantea Bibiana Monje en estas dos obras se basa en el repudio de lo normativo, el desprecio al *logos*, de naturaleza opresiva y monolítica, y en el abrazo a la libertad redentora del *mythos*.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, Sergio (2018): *Autoficción. Una ingeniería del yo*, Madrid: Punto de Vista Editores.
- CASAS, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 9-44.
- CASAS, Ana (2018): «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción», *Revista de Literatura*, LXXX, 67-87.
- DOUBROVSKY, Serge (2012): «Autobiografía/verdad/psicoanálisis», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid: Arco Libros, 45-64.
- ENGELS, Federico (2006): *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Madrid: Fundación Federico Engels. URL: https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/engels_origen_familia_interior_alta.pdf.
- FEDERICI, Silvia (2020): *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2017): *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*, Madrid: Ediciones Complutense.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2020): *Autoficción y teatro (cuestiones teóricas)*, *Las Puertas del Drama*, 53. URL: <http://www.aat.es/eltioscotreatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/>.
- LOJENDIO, Sergio (2021): «'Pogüerful' sale de gira con poderes», *El Día*. URL: <https://www.eldia.es/cultura/2021/04/09/poguerful-sale-gira-poderes-46192832.html>.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2019): «Cuando el autor también es el personaje (el escenario como espejo del creador)», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 177-214.
- MONJE, Bibiana (2017): *Lacura*, Almería: Círculo Rojo.
- MONJE, Bibiana (2019a): *Pogüerful*, Almería: Círculo Rojo.
- MONJE, Bibiana (2019b): «Dossier de *Lacura*». URL: https://b5afed64-22f2-4baf-aa81-382e8bcc934.filesusr.com/ugd/a03976_ba11b95291044c56a6a36695aa358e88.pdf.
- NOGUERA FERNÁNDEZ, Alberto (2015): «Los feminismos y la división espacio-género», en Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Codero (eds.), *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. URL: https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/vii_congreso_mujeres/comunicaciones/36_ALBERT_NOGUERA.pdf.
- O'CONNOR, Patricia (1988): *Dramaturgas españolas de hoy*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja y Pablo IGLESIAS SIMÓN (2019): «Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor Libros, 215-230.
- PANTHÉÂTRE (2021): «Historia». URL: <https://www.pantheatre.com/1-historia-es.html>.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- POZUELO YVANCOS, José María (2005): *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.



- PUERTA MOYA, Francisco Ernesto (2004): *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Rioja.
- RESINO, Carmen (2019): «Cómo se concibe el teatro hoy», *Monteagudo*, 24: 77-89.
- SÁNCHEZ HURTADO, Yalile (2001): «Vigotski, Piaget y Freud: a propósito de la socialización», *Enunciación*, 6: 29-34.
- SÁNCHEZ, José (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid: Visor Libros.
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México: Siglo XXI Editores.
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2016): «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación», *Debate Feminista*, 52: 1-17.



«PARA AGARRARSE A LA TIERRA»:
MEMORIA E IDENTIDAD EN *NOME: BONITA* (2014),
DE VANESA SOTELO

Joel Hernández Martín
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La actriz, dramaturga y directora teatral gallega Vanesa Sotelo (1981) realiza, a través de su escritura dramática, una búsqueda poética de la identidad en sus personajes femeninos. En textos como *Nome: Bonita* (2014) late siempre la misma inquietud: el alcance del conocimiento a través del hallazgo de las raíces, del encuentro con los ancestros o de la comprensión de cuestiones profundamente personales e identitarias. Junto a este teatro de la identidad, Sotelo desarrolla un teatro de la memoria, al recuperar figuras femeninas históricas del contexto social e histórico gallego. En este sentido, sus protagonistas son grandes figuras olvidadas por la Historia que desempeñan su propia indagación como un acto de reivindicación. Buscan su identidad y, al mismo tiempo, su merecido lugar en la memoria colectiva. La presente investigación tratará de explorar las claves discursivas y de pensamiento de estas inquietudes de la dramaturga y, al mismo tiempo, se propondrá analizar cuáles son las herramientas dramáticas que utiliza para abordarlas en su texto dramático *Nome: Bonita*. En definitiva, esta investigación pretende destacar la figura de una dramaturga que no duda en utilizar su teatro para poner en valor a otras grandes mujeres de su acervo cultural.

PALABRAS CLAVE: teatro, memoria, identidad, femenino.

“TO HOLD ON TO THE GROUND”:

MEMORY AND IDENTITY IN *NOME: BONITA* (2014), BY VANESA SOTELO

ABSTRACT

Galician actress, playwright and theater director Vanesa Sotelo (1981) carries out, through her dramatic writing, a poetic search for identity in her female characters. In texts like *Nome: Bonita* (2014) the same concern always beats: the scope of knowledge through the discovery of roots, the encounter with the ancestors or the understanding of deeply personal and identity issues. Along with this theater of identity, Sotelo develops a theater of memory, by recovering historical female figures from the Galician social and historical context. In this sense, its main characters are great female figures forgotten by history who carry out their own inquiry as an act of vindication. They seek their identity and, at the same time, their deserved place in the collective memory. This article will try to explore the discursive and thought keys of these concerns of the playwright and, at the same time, it will propose to analyze what are the dramaturgical tools that she uses to address them in her dramatic text *Nome: Bonita*. In short, this research aims to highlight the figure of a playwright who does not hesitate to use her theater to value other great women of her cultural heritage.

KEYWORDS: theater, memory, identity, feminine.



1. INTRODUCCIÓN

La memoria y la identidad son dos conceptos que resultan revolucionarios en la sociedad actual. En un mundo cada vez más acelerado y cambiante, el arraigo con el pasado, el recuerdo de los ancestros y el autoconocimiento son un estorbo para el devenir imparabile de los acontecimientos. Es por esta razón por la que requiere gran valentía y habilidad dramática abordar estas cuestiones en la escritura dramática contemporánea. Para comprender la dimensión sociológica que conlleva tratar la memoria y la identidad en el teatro de hoy, es necesario analizar brevemente algunas teorías destacadas sobre la actualidad.

Los tiempos contemporáneos se caracterizan, según el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, por su estado líquido, es decir, por los continuos cambios. Esta idea está desarrollada principalmente en su obra *Modernidad Líquida* (1999) y, posteriormente, se amplía en otros textos como *Amor Líquido* (2003), *Vida Líquida* (2005), *Arte ¿líquido?* (2007) o *Tiempos líquidos* (2007). A lo largo de todos estos trabajos, el pensador polaco elabora una de las teorías más debatidas para concebir la posmodernidad. Según Bauman, la humanidad vivía anteriormente en un mundo sólido en el que todo era estable y casi eterno. Sin embargo, el abandono del estado consistente de la realidad ha llevado a la civilización a vivir en un mundo inseguro, inestable y desconocido. En este sentido, los seres humanos buscan desesperadamente nuevas herramientas para la supervivencia en esta vida líquida, pues el ritmo frenético e incierto de la sociedad les abruma. En sus propias palabras:

La vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante. Las [...] preocupaciones que perturban esa vida son las que resultan del temor [...] a que no podamos seguir el ritmo de unos acontecimientos que se mueven con gran rapidez, a que nos quedemos rezagados, a no percatarnos de las fechas de caducidad, a que tengamos que cargar con bienes que ya no nos resultan deseables (Bauman 2017: 10).

Por lo tanto, la continua aceleración a la que se ha visto sometido el modo de vida contemporáneo ha creado una nueva manera de vivir en la civilización. Esta liquidez afecta a todos los planos de la realidad humana y define el siglo contemporáneo. Se estaría hablando de un proceso positivo si la licuación de la realidad hubiera sido voluntaria, esto es, si los humanos hubieran sido libres de derretir la modernidad por un interés propio. No es el caso. Como especifica Bauman (2017), lo trágico de este suceso recae en que la humanidad se ha visto forzada a vivir en un mundo cada vez más líquido sin haberlo deseado. Por lo tanto, los perjudicados y perjudicadas que deben subsistir en la fluidez no son libres de escoger otro modo de vida: están condenados a flotar sobre los vaivenes acuosos de la modernidad.

Asimismo, los valores que sustentan la nueva existencia, al ser líquidos y cambiantes, son también profundamente frágiles. Consecuentemente, es preciso caminar sobre el mundo con la mayor ligereza posible, ya que se corre el riesgo de quebrar el endeble y precoz tejido moral de la sociedad. Si en la volubilidad actual se transmutan continuamente unos valores por otros, no es posible que estos se solidifiquen y



se asienten. Por lo tanto, ya no hay nada objetivo y absoluto: vivimos en un mundo en perpetuo desorden y más cercano que nunca a la idea del caos. Continuando con esta idea, Bauman apunta que la clave para la supervivencia está –además de en la capacidad de clausurar y eliminar sin dolor– en la velocidad:

En un mundo pretérito en el que el tiempo se movía con mucha mayor lentitud [...], las personas intentaban salvar la angustiada distancia existente entre la pobreza de una vida breve y mortal y la riqueza infinita del universo eterno mediante las esperanzas de reencarnación o de resurrección. En nuestro mundo [...], si nos movemos con la suficiente rapidez [...], podemos seguir apiñando aún más vidas en el espacio temporal de una vida mortal (tantas, posiblemente, como las que nos podrían guardar en la eternidad) (Bauman 2017: 18-19).

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han, por otro lado, expone en su ensayo *El aroma del tiempo* (2020) que la aceleración del mundo que implicaba la liquidez baumaniana es solo un síntoma de un proceso mucho más complejo que denomina la atomización del tiempo. Los efectos de esta transformación son la dispersión temporal y la ausencia de sensación de duración. Al dejar de estar regido por una estructura estable y ordenada, el tiempo se fragmenta y todos los momentos comienzan a ser semejantes entre sí. Han considera este proceso profundamente negativo para el ser humano y denomina las teorías de Bauman como ingenuas o reduccionistas. No obstante, coincide con el sociólogo polaco en la influencia que tiene en el mundo contemporáneo la incapacidad de clausurar. Para Han, esta es la verdadera raíz del problema que ha llevado a la humanidad a atomizar el tiempo. En sus propias palabras:

La tesis de la aceleración no detecta el verdadero problema, que consiste en que la vida actual ha perdido la posibilidad de *concluirse* con sentido (*sinnvoll*). De ahí proceden el ajeteo y el nerviosismo que caracterizan a la vida actual. Se vuelve a empezar una y otra vez, se hace *zapping* entre las «opciones vitales», porque ya no se es capaz de llegar hasta el fin de una posibilidad. Ya no hay historia ni unidad de sentido que colmen la vida. La idea de la aceleración de la vida para su maximización es errónea. Si se observa con detenimiento, la aceleración se descubre como una inquietud nerviosa que da tumbos de una posibilidad a otra. Nunca se llega a la tranquilidad, es decir, a un final (Han 2020: 26).

De acuerdo con las ideas de este filósofo, la aceleración del mundo no tiene como objetivo final experimentar todas las vidas posibles, como indicaba Bauman. Por el contrario, esta aceleración es un síntoma de la desesperación humana por buscar alguna posibilidad vital con sentido. Esto es, la vida cambia constantemente porque el ser humano es incapaz de encontrar una opción que satisfaga sus necesidades y le permita estar en el mundo sosegadamente. Se habla, por tanto, de una realidad en continuo cambio por el desasosiego de no encontrar significado alguno. De esta manera, Han dibuja un mundo de infinitos nuevos comienzos, pero ningún final reposado. Al contrario, lo que ocurren son innumerables desenlaces abruptos que llevan a intentar un nuevo inicio de una nueva posibilidad.



Frente a este frenético cambio sociológico, las reacciones artísticas no han tardado en sucederse. Muchas han sido las propuestas dramáticas que, frente a esta realidad líquida o atomizada, han querido destacar la memoria y la identidad como elementos claves para la reconstrucción social. Prueba de ello es el teatro de la alemana Dea Loher (1964), quien en sus textos suele reconstruir hechos pasados a través de la memoria colectiva en un entorno absolutamente atomizado.

Sin embargo, la tendencia del teatro de la memoria en la dramaturgia española actual no atiende únicamente a una reacción contra la liquidez o la atomización, sino que bebe de una tradición que durante décadas han mantenido viva diferentes dramaturgas. Esta tradición, ya en los inicios del siglo XXI, comienza a tomar un nuevo rumbo en voces como la de Vanesa Sotelo:

La existencia de cambios trascendentales de naturaleza científica y tecnológica, con un impacto indiscutible en lo económico y lo social, ha puesto de relieve la vigencia de las reflexiones sobre los procesos de construcción de la identidad colectiva y sobre la importancia del conocimiento de los acontecimientos históricos más influyentes en el desarrollo de las naciones y en la configuración de su tejido social. En este marco cobran cada vez mayor importancia las investigaciones y creaciones artísticas sobre la vida política, científica, cultural y social de los españoles y españolas que iniciaron el exilio tras el final de la Guerra Civil (Vilches de Frutos 2010: 11).

Efectivamente, en la dramaturgia española, el teatro de la memoria ha estado vinculado a los acontecimientos relacionados con la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista. En un mundo cada vez más acelerado, es muy difícil detenerse a reflexionar sobre el pasado y sobre los acontecimientos que han llevado a la sociedad a este punto. Las exigencias de la liquidez implican que las personas estén preparadas para cambiar de coche, cambiar de trabajo, cambiar de ideas, cambiar de marca de cereales, etc. Por lo tanto, este teatro español de la memoria ha pretendido romper esa vorágine acelerada y recuperar hechos históricos que determinan la situación española de hoy. En este sentido, siguiendo a Vilches de Frutos (2010), autoras como María Zambrano o María Teresa León comienzan desde el exilio una tendencia que continuarían dramaturgas como Laila Ripoll.

Tanto María Zambrano (1904-1991) como María Teresa León (1903-1988) crean a través de su teatro espacios fantásticos de libertad en los que sus personajes pueden dialogar acerca de la represión que viven en el exterior. Zambrano, en su obra *La tumba de Antígona* (1967), recrea las últimas horas de vida de la heroína sofoclea con unos diálogos llenos de reflexión y crítica hacia los conceptos del poder y la libertad. María Teresa León, algo menos alegórica que Zambrano, dibuja en su texto *La libertad en el tejado* (1948) a unos personajes en lo alto de un tejado madrileño dialogando sobre la vida, la Guerra Civil, los exiliados y los republicanos que han tenido que permanecer en la España franquista. Estas tendencias convergen de manera indiscutible en la dramaturgia de Laila Ripoll (1964). Esta dramaturga abarca el tema de la memoria histórica en muchos de sus textos dramáticos. Digna es de mención la línea que dibuja en *Atra Bilis* (2001), *Los niños perdidos* (2005) y *Santa Perpetua* (2011). En estas tres obras, Ripoll crea una suerte de trilogía de la



memoria de la España de posguerra a través de una estética de lo grotesco y lo esperpéntico. La propia dramaturga expresa su vinculación con este teatro de la memoria en intervenciones como la siguiente:

A mí el tema de la Guerra Civil me obsesiona muchísimo, probablemente por antecedentes familiares. Soy nieta de exiliados, eso marca [...]. Yo no puedo vivir de espaldas a esto. Me pone los pelos de punta, siento que es algo que debo a mi gente, a mis abuelos, a tanta gente que se quedó en el camino (Henríquez 2005: 119).

Todas estas referencias dramatúrgicas conducen irrevocablemente a la figura de Vanesa Sotelo (Cangas do Morrazo, 1981). Esta actriz, dramaturga y directora teatral gallega tiene formación en periodismo y en dirección de escena. Comienza a escribir teatro en 2003 y tiene la oportunidad de participar como dramaturga residente para el Centro Dramático Galego en 2008 y 2009. Desde entonces, ha recibido diferentes distinciones y en 2014 fue seleccionada dentro del III Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del Instituto Nacional de Artes Escénicas con su obra *Nome: Bonita* (2014). Además, es la subdirectora de la *Revista Galega de Teatro*. La propia Vanesa Sotelo describe su escritura dramática de la siguiente forma:

Incomunicación, silencio, mujer, memoria, violencia... Son algunos de los temas que he visitado en los últimos años. Mi herramienta de trabajo es la lengua en la que no escribo en este momento: o galego. [...] Escribir... ¿Como qué? Como una forma de salir a buscar y volver con las manos vacías. Escribir como una forma de reconciliación. Una forma de canalizar la violencia. Una forma de sumergirse en el silencio más ruidoso y escuchar su grito. Escribir como una forma de conocimiento donde pueda explotar la poesía. Después de todo, tal vez no se pueda explicar al ser humano por la ciencia, pero puede entenderse por la poesía (Contexto teatral, s.f.).

Al haber nacido tras la transición democrática española, el teatro de la memoria que realiza Sotelo se aleja ligeramente de las propuestas temáticas de Ripoll, Zambrano o León. A pesar de esto, comparte con ellas una misma noción: la búsqueda de explicaciones a través del análisis del pasado. En este sentido, en el teatro de Vanesa Sotelo va a ser crucial la cuestión gallega y las referentes femininas olvidadas en la Historia del mundo gallego y lusófono. Esto se advierte en multitud de obras, como *O retrato da sibila* (2015), en la que recupera y reivindica la figura de la pintora surrealista gallega Maruja Mallo. También es evidente esta tendencia en su texto *Índigo* (2017), en el que entidades despersonalizadas buscan reconstruir recuerdos y una historia que les es ajena. No obstante, este artículo se centrará en el análisis de *Nome: Bonita* (2014), uno de los textos teatrales en los que más se perciben las inquietudes de la dramaturga con respecto al teatro de la identidad y de la memoria.



2. *NOME: BONITA*. LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Nome: Bonita se entiende como una superposición de secuencias temáticas que poco a poco se van entretejiendo y conformando una historia única. Alma, bióloga especializada en las fases de enraizamiento de los dragos, viaja a Brasil por trabajo y, al llegar allí, sufre una pérdida de memoria y acaba en casa de Alba sin saber por qué. Poco a poco descubrirán que sus abuelas vivieron juntas durante décadas y que ambas dejaron atrás la Galicia de posguerra para lograr una vida en común en Sudamérica. Alma es nieta de Esperanza, a quien le fue arrebatada su hija recién nacida en la cárcel. Alba, por su parte, es nieta de Albina, que acompañó a Esperanza a Brasil.

En *Nome: Bonita*, las reflexiones en torno a la memoria cursan dos caminos diferenciados. Por un lado, late en el texto toda una disertación en torno a la pérdida y la reconstrucción de los recuerdos. Sotelo incluye diálogos en los que se discuten las diversas circunstancias de la demencia y del alzhéimer. El personaje de Esperanza está sucumbiendo a esta última enfermedad bajo los cuidados de Albina y de Alma. Hay numerosas escenas en las que se abordan las consecuencias del alzhéimer tanto en el paciente como en las personas cuidadoras:

EDUARDO. ¿Por qué estoy enferma si me encuentro bien?

Esa es la pregunta que resume esta epidemia de nuestro siglo desde que se descubrió en 1901.

ALBINA-OFF. ¿Es eso lo que le pasa? ¿Que su cerebro se está muriendo?

EDUARDO. El cerebro se muere.

ALBINA-OFF. ¿Y no hay marcha atrás?

EDUARDO. Es irreversible.

ALBINA-OFF. ¿Sabe si la memoria duele? ¿Lo que duele es la memoria o la falta de memoria? Ella siempre decía que no quería mirar atrás. Porque le dolía la memoria.

EDUARDO. El proceso es difícil. Sobre todo para las personas cuidadoras.

ALBINA-OFF. ¿Y mata pronto?

EDUARDO. No mata. Pero no se cura (2014: 131).

Asimismo, el personaje del neuropsicólogo realiza una narración homérica del pasaje de los lotófagos, un fragmento de la *Odisea* en el que Ulises y sus hombres llegan a una isla y olvidan todo al ingerir la planta del loto. Esta historia se recupera en numerosas ocasiones a lo largo de la pieza y demuestra una inquietud constante por los diferentes procesos de olvido y recuerdo:

NEUROPSICÓLOGO: Olvidarse de regresar. Así pueden resumirse las consecuencias de la ingestión de loto por parte de aquellos hombres que acompañaban a Odiseo. Ulises. Odiseo o Ulises. Las personas que habitaban aquella isla en el Mediterráneo no los mataron. Las habitantes de aquella isla no los amenazaron. No los encadenaron. Ni los forzaron. Aquellas personas se limitaron a ser buenas anfitrionas y a invitarlos a participar de sus hábitos. Se limitaron a ser amables. Les dieron su comida. La tripulación aceptó y comió su comida. Y comieron las raíces de aquella planta. No los frutos. Las raíces. Tuvieron que llegar a aquella isla para olvidar. Con aquellas raíces, quien las comía, se olvidaba de regresar. Olvidaba su vida.



Olvidaba todo lo que había sido hasta aquel momento. Hasta aquel momento no habían sido nada. No existían. Aquellas raíces contenían un regalo: contenían la posibilidad de renacer. El precio que alguien pagaba por renacer era siempre el mismo: dejar de ser (Sotelo 2014: 143).

Además, otras tramas de la obra también abarcan el tema de los recuerdos. Como se ha explicado con anterioridad, el personaje de Alma llega a Brasil para comenzar una investigación biológica y, sin saber por qué, pierde completamente la memoria. Allí coincide con Alma, una actriz frustrada que es incapaz de interpretar porque olvida continuamente los textos de las escenas, así que se dedica a escribir. Por tanto, es evidente que la pérdida de recuerdos y los procesos mentales del olvido y la recuperación de la memoria son cruciales para comprender esta obra de Vanesa Sotelo.

Por otro lado, la dramaturga gallega también pretende poner en valor figuras olvidadas de la Historia femenina del mundo lusófono. En este caso, Sotelo recupera a Maria Bonita, la primera *cangaceira* de Brasil. Los *cangaceiros* eran bandas armadas paralelas a la ley en la zona del *Sertão*, áreas semidesérticas del nordeste brasileño. Estas organizaciones que luchaban contra el orden caciquil de la época estuvieron activas desde la mitad del siglo XIX hasta finales de la década de 1930. Maria Bonita (1911-1938) fue una de sus figuras más destacadas y, junto a su pareja Virgulino Ferreira da Silva (o Lampião), cometieron infinidad de asaltos hasta ser degollados en Sergipe tras ser traicionados por otro miembro de la organización. En la obra, Alba, la actriz frustrada sin memoria, está escribiendo una obra sobre Bonita:

ALMA. ¿Sobre qué escribes?

ALBA. Sobre nosotras.

ALMA. ¿También sobre mí?

ALBA. Sobre las que nos trajeron hasta aquí. Sobre mis abuelas. Sobre la ausencia de mi madre. Sobre Maria Bonita (2014: 145).

Asimismo, el texto es un homenaje a las guerrilleras antifranquistas que resistieron en los montes gallegos durante la Guerra Civil y tras la contienda, muchas de las cuales tuvieron que huir hacia el exilio durante los años cuarenta. Al trasladarse la acción del texto dramático a esta época histórica, Sotelo muestra las penurias de las guerrilleras gallegas y cómo algunas consiguen escapar hacia Brasil e intentan adaptarse en ese país a mediados del siglo pasado. Además, estos personajes –Esperanza y Albina– llegan al país sudamericano poco después de la ejecución de Maria Bonita y comentan en diferentes ocasiones este hecho, así como el horror que les produce que la cabeza de la *cangaceira* esté expuesta como trofeo de guerra. De esta manera, Sotelo conecta la trama de los años cuarenta con la trama de los personajes de 2014, no solo temáticamente, a través de la figura de Bonita, sino también a través de la relación familiar que une a Alma y Alba con Esperanza y Albina. La propia dramaturga explica así sus referencias para escribir esta pieza:

Nome: Bonita nació a raíz de varias figuras. La primera fue la de Maria Bonita, la primera *cangaceira*. La segunda fue la de las guerrilleras que la profesora Aurora



Marco rescata del silencio en su libro *Mulleres na guerrilla antifranquista galega*, editada por Edicións Laiovento. [...] En el presente texto no he querido usurpar ninguna de sus historias. Sólo lanzar una mirada desde la escritura dramática a la figura de las guerrilleras que como señala Marco *foron obxecto dunha dupla falta de memoria: por seren desafectas ao novo réxime e pola súa condición feminina* (2014: 118).

Además, esta necesidad de escribir y reescribir la Historia para mantener intacta la memoria se hace presente no solo en el hecho de que Vanesa Sotelo haya escrito *Nome: Bonita*, sino en la propia trama de esta obra. Algunos de los personajes de las guerrilleras antifranquistas son conscientes de lo esencial que es recuperar la memoria para poder avanzar como sociedad. En este sentido, se dirigen a Esperanza, la única entre ellas que sabe escribir, con la inquietud de que encuentre las palabras precisas para dejar documentada su historia y, de esta forma, cambiar el mundo. Así, la dramaturga pone en valor la importancia del lenguaje como herramienta para recuperar la memoria y entender el entorno.

Las que sigáis con vida tendréis que inventar palabras nuevas. Palabras que aún no hayan sido pensadas. Y desterrar las mortíferas. Tendréis que desvelar palabras vivas, inocentes y justas que hablen de este dolor impronunciado. Parir palabras que paren este grito que se repite desde hace tantos siglos. Y desterrar la barbarie (2014: 175).

De esta manera, la palabra se erige como el arma más eficaz para hacer persistir la memoria. Solo lo que se escribe o lo que se cuenta es lo que perdura. Los personajes femeninos de esta pieza son conscientes de que necesitan voces que escriban sobre ellas para poder marcar una diferencia. En este sentido, reivindican su propia figura y su propio lugar en el mundo a través de la palabra. Es por esta razón por la que el personaje de Esperanza, a pesar de ser muda, deja textos escritos en sus bordados para que las demás generaciones puedan entender lo que ocurrió. También es por este motivo por el que Alba, que fue criada por Esperanza como si fuera su nieta, escribe obras teatrales sobre las mujeres que la precedieron. Es por este mismo principio por el que Vanesa Sotelo ha escrito *Nome: Bonita*. La demiurga y los personajes comparten una misma vocación: recuperar la memoria de las grandes y pequeñas figuras femeninas a través de la palabra; dejar constancia de la Historia y de la intrahistoria que las ha llevado a todas hasta donde están y poner en valor, en un mismo plano, las grandes hazañas de Maria Bonita y los cuidados de Albina a Esperanza cuando estaba enfermando de alzhéimer. En síntesis, pretende reivindicar la memoria de la nación gallega y de la lusofonía desde una perspectiva eminentemente femenina.

Es en este punto en el que entra en juego el concepto de identidad. Los personajes femeninos de *Nome: Bonita* descubren su propia identidad a medida que van recordando y conociendo más acerca de sus antepasadas. La memoria, en consecuencia, se entiende como una herramienta para entrar en contacto con la comprensión de una misma. El personaje de Alma, que llega a Brasil y pierde la memoria, comienza a recuperar recuerdos cuando participa en el juego metateatral de interpretar con Alba los textos que esta última escribe. Durante una representación de la vida de Maria Bonita, Alma recuerda de pronto su nombre:



Deshaciendo el personaje.

ALMA. Alba...

ALBA. ¿No te gusta? No pasa nada si no te gusta.

ALMA. Alma. Me llamo Alma.

ALBA. Sabía que escribir tenía que servir para algo.

ALMA. Para devolverme el nombre.

ALBA. Para abrir la memoria.

ALMA. Pero ya no recuerdo nada más (2014: 148).

Asimismo, estos personajes van descubriendo poco a poco la relación que las vincula. Sotelo desdibuja el concepto tradicional de familia para hacer apología de una red de vínculos y apoyos que funcione como un verdadero núcleo. El personaje de Esperanza, a quien le es arrebatada su hija en Galicia nada más nacer, consigue escapar a Brasil con su amiga Albina y, desde ese momento, crean una unión inquebrantable hasta la muerte. Alma, que es hija de aquella niña abandonada en Galicia, y Alba, que es hija de Albina y ha sido criada por ella y Esperanza, no están vinculadas a través de la sangre. Sin embargo, cuando descubren este entramado relacional que las une, se consideran familia. Además, inventan nuevas palabras para redefinir la nueva identidad familiar que han creado entre las dos:

ALBA. Si tu madre es hija de Esperanza, entonces somos co-nietas. ¿Cómo se llama a las nietas que comparten abuela?

ALMA. ¿Primas?

ALBA. Deberíamos ser co-nietas.

ALMA. Debemos ser lo que queramos.

ALBA. Pero mi madre no era hija de Esperanza.

ALMA. ¿Cómo se llamaba tu madre?

ALBA. Amalia. Como la cantante de fado.

ALMA. No la parió pero te crío. A mi madre la parió pero no la crío. Somos complementarias.

ALBA. Paralelas. Separadas sólo por una letra y por un océano.

ALMA. Convergentes. Separadas sólo por un océano y por una letra (2014: 162)

La identidad en la pieza también está muy relacionada con los nombres. Especialmente, el personaje de Esperanza muestra una crisis de identidad que se va solventando a medida que, poco a poco, le van cambiando el nombre. En un principio, el personaje se llama Ausencia:

EDUARDO. ¿Quieres que te llame Ausencia?

AUSENCIA. Yo no soy Ausencia.

EDUARDO. Es lo que pone en tu cartilla.

AUSENCIA. Es de lo que quisieron llenarme la vida pero no es lo que soy. Y tú no vas a hacerme tu novia nunca, ¿entiendes? (2014: 170).

También la llaman Bonita y, finalmente, cuando llega con Albina a Brasil a bordo del barco Cabo de Buena Esperanza, Albina dice a los oficiales que su compañera —que a estas alturas de la pieza ya es muda— se llama Esperanza. Esto va a



cambiar la identidad del personaje y le va a hacer encontrar finalmente una identidad con la que se siente cómoda:

ALBINA. ¿Desde cuándo eres utópica?

ESPERANZA. *Escribo*. Desde que me llamaste ESPERANZA (2014: 204).

No obstante, Esperanza no es el único personaje en el que el nombre es significativo. La guerrillera compañera de celda de Esperanza a la que ejecutan en Galicia se llama Inocencia, en un gesto claro de ironía por parte de Sotelo. Además, como ya se ha advertido, los personajes de Alba y Alma están solo separados por una letra. Alba, además, declara que no puede ser actriz porque se queda *in albis* cada vez que interpreta, lo cual nos da una pista más de la estrecha relación entre los nombres de los personajes y su identidad.

Por último, el hecho de que Alma esté investigando los procesos de enraizamiento de las plantas no es fortuito. El personaje trata de analizar si es posible la adaptación de un drago que crece en Galicia en las tierras semidesérticas del nordeste brasileño. Además, se pregunta continuamente cuál es la función de la raíz. En ocasiones opina que la raíz sirve «para agarrarse a la tierra» (Sotelo 2014: 124) y, en otras, para «mantener las hojas unidas a la tierra» (Sotelo 2014: 166). Esto es una alegoría de la disertación acerca de memoria e identidad que plantea Sotelo a lo largo de este texto dramático. Por un lado, la raíz, esto es, la identidad, sirve para aferrarse al terreno y, por lo tanto, pervivir en la memoria. Por otro, la raíz permite mantener a las hojas unidas, de la misma manera que el descubrimiento de la identidad ha posibilitado la unión de Alma y Alba, que estaban separadas por el Atlántico, ajenas a su condición de *co-nietas*. En definitiva, la raíz es el centro de la investigación de Alma y, finalmente, acaba conociendo multitud de cosas sobre su propio origen, en otras palabras, sobre su propia raíz. Siempre existen metáforas, pero, en palabras del propio personaje, «lo que no hay siempre son lectores de metáforas» (Sotelo 2014: 124).

3. HERRAMIENTAS DRAMATÚRGICAS EN *NOME: BONITA*

A continuación, serán comentadas algunas herramientas dramatúrgicas que Sotelo utiliza en esta pieza y que este análisis considera destacables en tanto que complementan perfectamente el nivel discursivo de la obra. *Nome: Bonita* presenta muchas de las características de las nuevas escrituras escénicas. López Antuñano (2018) indica que en las dramaturgias contemporáneas se aprecia la predominancia del individualismo en textos autorreferenciales, el reflejo de la realidad más próxima al creador o a la creadora, la abstracción y la polisemia en el mensaje, unas nuevas formas dialógicas, el abandono de las formas tradicionales en la estructura, la mezcla de lenguajes y la participación del espectador para completar la recepción. Todas estas particularidades están presentes en este texto de Sotelo, que compone un texto con referencias muy personales y con referencias a su entorno más próximo: el mundo gallego y la lusofonía. Además, la dra-



maturga juega con la estructura y el lenguaje para adecuar su discurso a la forma dramaturgica de una manera orgánica.

En primer lugar, es necesario realizar algunas valoraciones en cuanto a la estructura que la dramaturga emplea en este texto dramático. *Nome: Bonita* está colmada de pequeños conflictos organizados en una superposición de tramas. Las microsecuencias que se suceden continuamente se encuentran vinculadas y crean una profusa red de situaciones que acaban conformando una historia completa. En este sentido, en la obra conviven paralelamente diversos ejes temáticos, espaciales y temporales. Algunos de ellos son la trama de Alma con su pareja Eduardo en Galicia antes de que este viaje a Sudamérica para su estudio biológico, la trama de Alma en Brasil intentando recobrar la memoria con Alba, la trama del neuropsicólogo comentando el caso clínico de Esperanza y su compañera Albina o las diferentes calamidades de Albina y Esperanza en su tránsito de la guerrilla gallega al exilio brasileño en la década de los cuarenta. Todas estas secuencias se van desarrollando sin seguir un orden lógico o canónico, de manera que el lector o el espectador advierte fragmentos individuales de la historia que es necesario ordenar durante la recepción.

Dicha superposición de planos espaciales, temáticos y temporales da lugar a una estructura rizomática, esto es, una estructura compuesta por microsecuencias que se relacionan entre sí. Un rizoma es un tipo de raíz en el que es muy difícil distinguir el tallo principal y los tallos secundarios, pues todos se conectan creando una profusa red. De la misma manera, en filosofía o literatura se denomina rizomático a aquel pensamiento o discurso que está compuesto por pequeñas secuencias y que van conformando un todo unitario. Así, con una estructura como la de *Nome: Bonita* es posible para los espectadores construir su propia ficción rellenando los espacios de libre interpretación que haya dejado la dramaturga, que son, en ocasiones, los propios huecos en la memoria de los personajes y que estos pretenden rellenar. Esta práctica creativa requiere un público activo, capaz de reflexionar a lo largo de la obra y que active ante ella sus mecanismos de recepción, interpretación y creación.

Además, esta estructura rizomática está enmarcada en tres partes que Sotelo diferencia con los títulos Alma, Ausencia y Dadá. La primera parte, Alma, gira en torno a la historia de este personaje, su llegada a Brasil y el descubrimiento de su identidad tras conocer a Alba y a su abuela. En la segunda parte, Ausencia, se muestra la trama de Ausencia-Bonita-Esperanza, la lucha antifascista, el exilio brasileño y las condiciones de las mujeres de la época. En la última parte, titulada Dadá, se vuelcan unas reflexiones que van desde los hechos de la pieza hasta cuestiones de actualidad como el conflicto de Gaza.

Precisamente esta última parte de *Nome: Bonita* merece especial atención, ya que muestra una forma de escritura lírica. Sotelo compone un poema de versos libres y sin rima en el que transita por distintos razonamientos que conectan las secuencias de la pieza con la actualidad. Esto completa la mezcla de lenguajes que realiza la dramaturga en este texto dramático, ya que a lo largo de la obra combina el diálogo teatral con fragmentos más narrativos (como las intervenciones del neuropsicólogo narrando los fragmentos homéricos o las características del alzhéimer) y, finalmente, el género lírico del segmento titulado Dadá. Asimismo, es destacable que en esta última parte no se indica qué personaje interviene para enunciar cada



verso. Se compone, así, una voz común que aglutina a todas las entidades dramáticas que han actuado en la pieza. No deja de ser irónico que, en una pieza en la que los personajes han intentado encontrar su propia identidad, todo finalice con una voz universal y unificadora:

Estamos llenas de esperanza.
El miedo no acaba porque la esperanza tampoco acaba.
El dolor no acaba porque el amor no acaba.
La historia no acaba porque nada acaba.
Aquellas mujeres murieron pero no desaparecieron.
Sus huellas se enraizaron al suelo.
Para no desviarse de la historia (2014: 217).

En definitiva, *Nome: Bonita* es un texto en el que Vanesa Sotelo deja claras sus intenciones. A través de su teatro, esta dramaturga gallega pretende poner en valor a las mujeres, su identidad y su memoria. En un mundo caótico que avanza con múltiples y frenéticos cambios, tentativas dramáticas como estas son necesarias para conectar con lo propio, para recordar los orígenes y (¿por qué no?) para agarrarse a la tierra.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Zygmunt (2017): *Vida líquida*, Barcelona: Espasa.
- CONTEXTO TEATRAL (s.f.): *Vanesa Sotelo*. <https://www.contextoteatral.es/vanesasotelo.html>.
- HAN, Byung-Chul (2020): *El aroma del tiempo*, Barcelona: Herder.
- HENRÍQUEZ, José (2005): «Entrevista con Laila Ripoll», *Primer Acto*, 310: 118-127.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2018): «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma», *Pygmalion*, 9 y 10: 15-37.
- SOTELO, Vanesa (2014): *Nome: Bonita*, Madrid: INAEM.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca (2010): «Entre tumbas, desvanes y tejados: los espacios de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo», en Laila Ripoll, *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK.



«PERFORMANCE, HORROR Y CUENTO»: LA DRAMATURGIA DE ANGÉLICA LIDDELL Y MARÍA FOLGUERA

Laura Fernández Suárez
Universidad Complutense (Madrid)

RESUMEN

Nuestro artículo analizará la obra *Y como no se pudo...* *Blancanieves* (Artezblai, 2007), de Angélica Liddell (Figueras, 1966), y la obra *Hilo debajo del agua* (Ediciones La Complutense, 2010), de María Folguera (Madrid, 1984). Estas dos obras resumen algunas de las características más importantes de la producción de sus autoras. Por un lado, el interés en el arte de la *performance*, como fuente de inspiración y/o como herramienta para la puesta en escena. Por otro, el uso de las técnicas narrativas del cuento en su dramaturgia y, por último, la denuncia de la crueldad humana de nuestro tiempo. Analizaremos los contrastes y similitudes entre las dos obras, de qué manera se perciben las huellas de la *performance*, qué sucesos concretos animaron estas creaciones, de qué modo hacen uso del género del cuento y qué tipo de teatro resulta de esta maravillosa miscelánea.

PALABRAS CLAVE: dramaturgia, cuento, *performance*, Folguera, Liddell.

“PERFORMANCE, HORROR AND TALE”:
THE DRAMATURGY OF ANGELICA LIDDELL AND MARÍA FOLGUERA

ABSTRACT

Our article will analyze the work *Y como no se pudo...* *Blancanieves* (Artezblai, 2007) by Angélica Liddell (Figueras, 1966) and the work *Hilo debajo del agua* (Ediciones La Complutense, 2010) by María Folguera (Madrid, 1984). These two works summarize some of the most important characteristics of the production of its authors. On the one hand, the Art of Performance, as a source of inspiration and/or as a tool for staging. On the other hand, the use of the narrative techniques of the tale in his dramaturgy and, finally, the denunciation of the human cruelty of our time. We will analyze the contrasts and similarities between the two works, how the traces of the performance are perceived, what concrete events animated these creations, how they make use of the genre of the tale and what kind of theater results from this wonderful miscellany.

KEYWORDS: dramaturgy, tale, performance, Folguera, Liddell.



1. INTRODUCCIÓN

Angélica Liddell (Figueras, 1966) y María Folguera (Madrid, 1984) con cerca de veinte años de diferencia guardan sin embargo una línea de intereses comunes en términos artísticos. Para encontrar las claves de su creación hay que remontarse a las diferentes experimentaciones que llevaron a cabo las vanguardias históricas y que dieron como resultado la destrucción del paradigma aristotélico y el interés por explorar las posibilidades físicas del actor y la plasticidad de la escena. La ruptura de la unidad de acción, espacio y tiempo propuesta por Aristóteles (2002) dará lugar, entre otras teorías, al *Teatro posdramático* defendido por Lehman (2013) y/o al «autor rapsoda», defendido por Sarrazac (2013). Según Lehmann con el teatro posdramático nos enfrentamos a «la muerte del drama», se trata de realizaciones escénicas donde la fragmentariedad, la multiplicidad de signos, el carácter ritual, la autorreferencialidad y el carácter performativo de las acciones, entre otros aspectos, serán los protagonistas. Sarrazac, por su parte, defiende no la muerte del drama, sino más bien su transformación. El creador, emparentado con el rapsoda, «teje» la historia a partir de diferentes fragmentos. La figura del narrador cobra presencia en la escena y la coralidad y multiplicidad de voces destrona la identidad única del personaje tradicional. Aunque ambos coinciden en las transformaciones del paisaje teatral contemporáneo, difieren en su análisis diacrónico y sincrónico. Para el primero el teatro que surge de esta experimentación se fundamenta en el nacimiento de una nueva era teatral. Se abandona el textocentrismo que se venía practicando, con la consecuente muerte del drama y el renacimiento de una nueva manera de concebir el hecho escénico (Lehmann 2013: 99). Para Sarrazac, sin embargo, el teatro es en sí mismo experimentación, y responde siempre a los intereses e inquietudes de las sociedades en las que se desarrolla. Por lo tanto, el teatro sucede, acaece, «es menos una forma estabilizada por el uso que una *operación* [...] movida por una voluntad de experimentación, y por consiguiente *crítica* en su mismo diseño» (Garniere 2017: 273). La diferencia entre los dos autores radica en que frente al anuncio de la «muerte del drama» propuesto por Lehmann, Sarrazac, sin embargo, observa un cambio, una crisis de la forma dramática y no una ausencia de forma. En este contexto se desenvuelven las creaciones de Liddell y Folguera y será debido a la importante transformación que sufrieron el arte y el teatro a lo largo del siglo xx por lo que ambas artistas, aunque lejos en edad, se encuentren tan cerca en intereses creativos.

Angélica Liddell, licenciada en Psicología por la UAM y en Interpretación por la RESAD, se ha desarrollado como escritora, directora, actriz y *performer*. Desde que fundara en 1993 su compañía Atra Bilis, ha cosechado numerosos reconocimientos, entre los que cabe destacar el Premio Valle Inclán de Teatro en el 2007 por *El año de Ricardo*, el Premio Nacional de Literatura Dramática en el 2012 por *La casa de la fuerza* y el León de plata en la Bial de Teatro de Venecia en el 2013 como reconocimiento a su carrera. Por otro lado, María Folguera, licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la UCM y en Dirección en la RESAD, desarrolla su actividad como directora teatral y escritora. A ello se suma actualmente su labor como directora artística del Teatro Circo Price de Madrid. A



pesar de su juventud ya cuenta con numerosos reconocimientos, entre ellos el Premio Valle-Inclán de Textos Teatrales en el 2009 por su primera obra dramática: *Hilo debajo del agua*. La obra se estrenó en el 2009 en la RESAD como muestra de su trabajo final de carrera y fue publicada en el 2010 por Ediciones La Complutense. Será esta obra, junto con *Y como no se podría... Blancanieves*, de Liddell, las que nos permitan analizar la presencia temática del horror, la influencia del arte de la *performance* y el uso del género del cuento como fuente de inspiración.

2. LA TEMÁTICA DEL HORROR EN LIDDELL (*Y CÓMO NO SE PUDRÍO... BLANCANIEVES*) Y FOLGUERA (*HILO DEBAJO DEL AGUA*)

Lo primero que observamos es que las dos obras se basan en hechos reales que constituyen la actualidad de nuestro tiempo. Además, tienen un denominador común, representan el horror y la crueldad humana de ciertas acciones que son llevadas a cabo en los países más desfavorecidos del planeta. Por un lado, Liddell llevará a escena las terribles consecuencias de la guerra, centrando su mirada en los niños que son obligados a transformarse en soldados para combatir en ella. La obra se estrenó en La Sala la Fundición de Bilbao el 15 de enero de 2005 y pertenece a la trilogía *Actos de Resistencia contra la muerte* (Liddell 2007), a la que se unirán: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* y *El año de Ricardo*. La idea de Liddell es partir del cuento de *Blancanieves* (Grimm 1996) para contar los desastres de la guerra y las consecuencias que deja en los niños que son forzados a luchar en ella. Un tema de ardiente actualidad cuya gravedad es de tal magnitud que ya se ha establecido oficialmente el 12 de febrero como Día Internacional en contra del uso de niñas y niños soldados.

Por otro lado, *Hilo debajo del agua* es la primera obra dramática de María Folguera. Su estreno tuvo lugar en febrero del 2009 en la RESAD, presentando la escritura y dirección de la pieza como trabajo final de su carrera de dirección. Ese mismo año será premiada con el Premio Valle-Inclán de Textos Teatrales y un año más tarde, en el 2010, será publicada por la editorial de la Universidad Complutense. Folguera se inspira en una noticia aparecida en *El País* el 18 de septiembre de 2005 que llevaba por título «La Herida Innombrable de África». En ella se hace referencia a un hospital construido en Adís Abeba (Etiopía) cuyo objetivo es atender a la multitud de mujeres que padecen la fístula obstétrica. Una lesión de vejiga fruto de partos traumáticos o violencia sexual, y que lamentablemente afecta a una gran parte de la población femenina en este país. El agujero de la fístula provoca una incontinencia urinaria y fecal que no cesará si el tejido de la herida no es cosido y reparado, teniendo en cuenta que, en algunos casos, la reconstrucción es imposible y las víctimas se transforman en personas «incurables». El goteo constante y el mal olor producto de la incontinencia provocan que la mujer quede señalada por su entorno, sufriendo el abandono, la marginación y el aislamiento por parte de su comunidad.



3. EL GÉNERO DEL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Para llevar estas terribles realidades a la escena, las dos autoras se servirán del cuento como fuente de inspiración. Este género de tradición oral se encontrará a lo largo de su evolución histórica enredado con otros géneros: la historia, la mitografía, la fábula, el apólogo, la epopeya, el milagro, la hagiografía, la descripción del sueño, etc. Más tarde, durante el Renacimiento, según Anderson (2007: 14): «quedó establecido el término “cuento” pero nunca como designación única [...]. En general retiene una alusión a esquemas orales, populares, de fantasía». Estas narraciones, según algunos autores, derivaron o configuran la expresión simbólica de un rito de iniciación en el que el hombre pasa de una etapa vital a otra. Ritos que serían comunes en las diferentes culturas y que explicarían el hecho de que «ciertas tramas de cuento han aparecido en diferentes lenguas, culturas, sin que la similitud pueda explicarse con una causa conocida» (*ibid.*: 18). Suponen, por tanto, la muerte de un viejo «yo» que da paso al «renacimiento» en un nuevo plano de existencia.

Tal y como indica el propio título, Liddell convierte en protagonista de su creación a «Blancanieves», el personaje infantil centroeuropeo que crearon los hermanos Grimm (1966) y que en manos de la autora pasa a ser la víctima de la realidad que viven los niños del tercer mundo. Si en nuestra sociedad los niños se relacionan con el mal a través de los cuentos de hadas, Liddell sitúa la historia en un contexto en el que los niños se relacionan con el mal a través del hambre, la guerra y el abuso. También para Folguera (2018b: 84) los hermanos Grimm constituyen una fuente de inspiración en la creación de *Hilo debajo del agua*: «como narradores me daban pistas para representar el misterio, el sexo y el terror [...] tenía que transformarlo en una fábula de cuento; acogerme a los arquetipos de los cuentos de hadas y encontrar imágenes que pudieran corresponder a la violencia de una forma poética».

3.1. EL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN *Y COMO NO SE PUDRIÓ... BLANCANIEVES*

En *Y como no se pudo... Blancanieves* hay una total ausencia de diálogo. Liddell nos da su propia versión del clásico a través de un narrador, esta vez en *off* y cuyo parlamento solo es interrumpido por breves intervenciones en directo de «Blancanieves» que se dirigirán al público de manera concreta y al mundo en general. Sin embargo, nunca establece diálogo con su *partenaire* de escena, Gumersindo Puche, que, sin pronunciar palabra, lleva a cabo la tortura y posterior transformación en soldado de la niña. Para ello, encarna al «comandante de guerra» o a diferentes soldados con los que se encuentra la protagonista, todos ellos personajes, que ofrecen la versión del príncipe en la creación de Liddell.

El texto está distribuido en ocho escenas cuyo título detallamos a continuación ya que pone de manifiesto la transformación que sufren los elementos del clásico en esta versión: Escena 1: Madrastra-Guerra. Escena 2: Las siete preguntas. Escena 3: El Hambre-Manzana. Escena 4: Resurrección-Violación. Escena 5: Boda-Esposa de Guerra-Niña Soldado. Escena 6: El Ejercicio de la Crueldad. Escena 7:



La Tortura-Blancanieves deforma su rostro. Escena 8: A dormir. La guerra simboliza a la madrastra. Los enanitos que en el clásico aparecen como salvadores de «Blancanieves» se manifiestan aquí en forma de siete preguntas que se hace la protagonista: «¿Qué es el hombre? ¿Qué es el Estado? ¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor? ¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia? ¿Existe la verdad? ¿Se puede enseñar la verdad? ¿Dónde está lo bello, el mal desaparece?» (Liddell 2007: 4). Se trata de preguntas «enanas» en un mundo que ya no se interesa por el conocimiento y los grandes valores. La mordedura de la manzana, símbolo del despertar de la conciencia, en el caso de Liddell supone el despertar al horror del mundo adulto. Esta mordedura, símbolo del pecado, constituye aquí un acto de supervivencia y necesidad fruto del hambre que sufren los inocentes en este tipo de conflictos. El príncipe que en el clásico logra con su amor salvar a la princesa se multiplica en esta versión y Liddell lo convierte en el agresor. Bien a través de los soldados violadores, bien a través de su esposo, el comandante de guerra, quien busca saciar sus apetitos sexuales con la niña en nombre de esa belleza que, aquí como en la versión de los hermanos Grimm, se convierte en el detonante de la tortura para la protagonista. En este caso, «Blancanieves» tratará de deformarse el rostro con tal de poner fin a las continuas violaciones y agresiones sexuales. Lo que provocará que el comandante la rechace y se la entregue a los soldados, quienes llevarán a cabo vejaciones todavía peores.

Si los cuentos simbolizan el paso de la infancia a la adolescencia, en este caso, también Liddell nos muestra esta pérdida de inocencia de la niña, pero de una manera agresiva y cruel tal y como ocurre en algunos lugares de nuestra actualidad. Al final de la obra, «Blancanieves» y el «príncipe-soldado» deciden irse a dormir, a pesar de que la voz en *off* advierte: «Los niños que no cojan las armas serán fusilados. Los niños que duermen serán fusilados» (Liddell 2007: 14). El letargo en el que cae la protagonista del clásico de manera involuntaria se convierte aquí en una decisión tomada conscientemente que sitúa en el acto de morir la única esperanza de final feliz y en el suicidio el único modo de salvación.

3.2. EL CUENTO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN EN *HILO DEBAJO DEL AGUA*

A diferencia de la obra de Liddell, con *Hilo debajo del agua* Folguera propone una obra dramática completamente dialogada y estructurada en cuatro partes: Prólogo. La doctora, al público / Parte primera: La llegada / Segunda parte: La vida / Tercera parte: el cambio.

La autora sitúa la acción en un hospital inmerso en un bosque. Allí viven dos personajes: «La doctora» y «La incurable». Y hasta allí llega un tercer personaje: «La que corre», que viene de atravesar el bosque después de que nueve cazadores la violen nueve veces. A lo largo de su proceso de curación, comienza una relación con «La incurable», a la que propone marchar del hospital. El motivo es su sospecha acerca de las intenciones de «La doctora», cuyo carácter se debate entre la curación de las pacientes y la relación de dependencia que establece con ellas. Ante la negativa por parte de «La doctora» de la marcha de las pacientes, «La que corre»



decide mutilarle el clítoris a «La doctora», huyendo con él del hospital para regresar tras haber sufrido una nueva violación. Esta vez decide quedarse, «dejar de correr» y vigilar por su supervivencia y la de sus dos compañeras. En la última escena los tres personajes se unen para bailar, símbolo de la paz y la comprensión mutua que han alcanzado al estar ya en igualdad de condiciones físicas.

Numerosos aspectos se relacionan con el género del cuento, en primer lugar, los personajes, que ya con su nombre nos recuerdan a los arquetipos de estas narraciones y con cuyo comportamiento la autora busca tender un puente entre lo particular y lo universal. El carácter de mundo cerrado y circular de los cuentos es otra de las características de la obra, que comienza y termina con la misma frase: «Alguien se acerca». Si se consideran ingredientes básicos del cuento la fantasía, la superación de un profundo desespero, la huida de un gran peligro y el alivio, el psicoanalista y psicólogo austriaco Bettelheim (2012: 200) añade la amenaza. En la obra de Folguera encontramos todos estos factores en el desarrollo de la acción. La amenaza y el peligro en el que viven los personajes es patente desde el principio. A ello se suma la huida de «La que corre», la desesperación ante los desencuentros que se van produciendo con «La doctora» y el alivio final reflejado en el baile que cierra la obra. Si «en los cuentos de hadas el mal es omnipresente, al igual que la bondad» (*ibid.*: 15), también en la obra de Folguera se da este contraste. Por un lado, el cuidado, la protección y el carácter maternal de los personajes. Por otro, el egoísmo, los secretos, la violencia y la crueldad.

El elemento del bosque, que en los cuentos «simboliza el mundo tenebroso, oculto y casi impenetrable de nuestro inconsciente» y que supone una prueba que debemos superar, pues «cuando consigamos salir de ahí, lo haremos con una estructura humana muy superior» (*ibid.*: 133), se presenta en la obra de la misma manera. Nos anuncia el inicio de un duro camino que supondrá un cambio sustancial para los personajes, desde el punto de vista físico y espiritual. El personaje del cazador, que en los cuentos de hadas tradicionalmente se presenta como la figura del salvador, aparece en la obra de Folguera multiplicado y en forma de agresor. Por otro lado, los pájaros (símbolo de la libertad y del terreno espiritual), que en los cuentos de hadas «ofrecen una clave para encontrar el sendero que los niños deben seguir para ganar la recompensa final» (*ibid.*: 221), en la obra de Folguera constituyen el único sustento de las protagonistas. Los pájaros se cazan, se matan y se comen. En este caso simbolizan precisamente la ausencia de libertad y senderos que sirvan de guía hacia un horizonte mejor. La salida ha desaparecido, no existe.

Por último, es necesario destacar el uso de diferentes expresiones asociadas al cuento. Dirá «La que corre»: «El bosque [...] atrás ha dejado a los cazadores [...] bosque, bosque, bosque [...] debes esconderme [...], deja que siga corriendo» (*ibid.*: 9). Y «La doctora»: «Vamos, a la que pille me la como» (*ibid.*: 29). Y más tarde el mismo personaje: «Ahora quieres trocear a La incurable y dejar sus trozos por el camino [...] porque no quieres perder el camino de vuelta al Hospital» (*ibid.*: 60).

Como podemos observar, el género del cuento ofrece a ambas autoras un rico material a partir del cual elaborar sus creaciones y no es de extrañar que a este elemento se una el arte de la *performance*. Si esta manifestación artística otorga al cuerpo la importancia de revelar y hacer trascender el espíritu, también en el cuento



observamos este aspecto. Las capacidades sobrenaturales, las numerosas metamorfosis, así como las transformaciones corporales que sufren los protagonistas debido a maldiciones, castigos o conjuros, sitúan al cuerpo en el centro de estas narraciones como campo de batalla, símbolo y fuente de significación. Es a partir de lo material, de lo físico, la forma en que los personajes revelan y hacen trascender su espíritu. Ambas manifestaciones se vinculan con la ritualidad y el cuerpo como vehículo de trascendencia espiritual. En el caso del cuento, desde la oralidad se pondrán en juego estos ingredientes para elaborar el texto, tal y como hace Folguera en su dramaturgia. Y en el caso del arte de la *performance*, desde la presencia misma, desde la ejecución del sacrificio de manera explícita tal y como ocurre con la puesta en escena que lleva a cabo Liddell en esta creación.

4. EL CUERPO EN EL CENTRO DE LA DIANA: LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY Y EL ARTE DE LA *PERFORMANCE*

A lo largo del siglo xx asistimos a una precipitada sucesión de muertes y resurrecciones en todos los ámbitos. Reformular la identidad del *ser* humano, la identidad del arte y del teatro y nuestra identidad colectiva, supone el esfuerzo y objetivo de la mayoría de los artistas y filósofos del momento. Esta reformulación del *ser* se resolverá alejando el foco de interés de la razón y la palabra para situarlo en el cuerpo en numerosos ámbitos. En el campo de la filosofía la escisión del ser en cuerpo y mente/alma promovida por Descartes será replanteada, entre otros, por el filósofo francés Merleau-Ponty, que dejará de concebir el cuerpo humano como un mero objeto o instrumento puesto al servicio de nuestra razón para concebirlo como la globalidad del *ser*. Merleau-Ponty propone con su filosofía de la carne o fenomenología volver a los fenómenos en sí mismos para descubrirlos tal y como se presentan ante nosotros. Antes que la idea sobre nosotros, el otro o el mundo, está la experimentación corporal de nosotros mismos, del otro y del mundo. No «tenemos un cuerpo», «somos cuerpo» y, por tanto, seres en devenir, abiertos al mundo y a las posibilidades y condiciones que nuestra presencia física nos ofrece (Merleau-Ponty 1984: 154-167 / 181-183). En el ámbito del teatro y como consecuencia del ataque al monopolio que la palabra ejercía en el arte escénico, diferentes autores y directores teatrales se sumarán a este interés por situar el foco principal en el cuerpo. Concibiéndole como la herramienta más importante del actor (Meyerhold), como protagonista de sus creaciones (Grotowsky), o como vehículo de trascendencia humana con Antonin Artaud como uno de sus principales defensores.

Este progresivo «re-conocimiento» del cuerpo tendrá su máximo exponente artístico en la aparición del arte de la *performance*, que, a través del cuerpo del artista como objeto y sujeto del arte, se propone transformar la sociedad y disolver una frontera más: la que separa la vida del arte. El arte de la *performance*, que ha influenciado y servido de fuente de inspiración en ambas creadoras, tuvo su época de esplendor a partir de los años sesenta con artistas como Joseph Beuys, Marina Abramovic, el Grupo Fluxus o el Accionismo Vienés.



Entre sus numerosos precursores (procedentes de diferentes ámbitos artísticos) se encuentra el escritor, actor y director francés Antonin Artaud. Su papel como precursor de la *performance* se materializa de manera directa cuando sus novedosas propuestas teatrales comienzan a llevarse a cabo por algunos de los artistas más representativos de este movimiento. El punto de partida tendrá lugar en 1958, momento en el que la versión inglesa de su obra *El teatro y su doble* (2017) aparece en Estados Unidos. El manuscrito, que ya poseían los directores del Living Theatre (Julian Beck y Judith Malina), ejerció una gran influencia sobre esta compañía teatral. Tal y como sostienen Oliva y Torres Monreal (2017: 403): «A partir de su lectura, el espectro de Artaud los acompañará por doquier». Esta compañía a su vez colaborará con algunas de las figuras más influyentes de la *performance* como Merce Cunningham y John Cage, quien a su vez fue maestro de uno de los miembros del grupo Fluxus, Allan Kaprow. También Herman Nitsch (miembro fundador del Accionismo Vienés) hallará en la obra de Artaud el reflejo de sus propias inquietudes artísticas: «Artaud es mi hermano, dirá Hermann Nitsch en el curso de una conversación en febrero de 1996 en Prinzendorf» (Ferrando 2010: 19).

La importancia concedida al cuerpo a lo largo del siglo xx traspasará los límites de la filosofía y arte, para introducirse progresivamente en numerosos ámbitos de nuestra sociedad. Actualmente el culto al cuerpo se ha convertido en una de las señas de identidad de nuestro tiempo. Su desarrollo a través del ejercicio, en ocasiones hasta el extremo, la práctica de diferentes disciplinas como el yoga o la meditación, la fiebre de las operaciones de cirugía estética y enfermedades como la anorexia, la bulimia o la obesidad son algunas de las características de nuestra sociedad. El cuerpo se ha convertido en una de las claves para definir nuestra propia identidad. En consonancia con esta transformación cultural y conservando el legado del arte de la *performance* y la filosofía de Merleau-Ponty, el cuerpo se convertirá en una importante fuente de significación en las creaciones de nuestras autoras. En el caso de Liddell, a través de las acciones físicas que se llevan a cabo en la escena. Y en el caso de Folguera, a través de la propia dramaturgia, en la manera que tienen los personajes de relacionarse consigo mismos, con el otro y con el entorno.

4.1. LA INFLUENCIA DE LA *PERFORMANCE* EN *Y COMO NO SE PUDRIÓ... BLANCA NIEVES*: ARTAUD

Artaud plasmó en su obra denominada *El Teatro de la crueldad* su concepción del teatro. Un arte sagrado, cuya función es la de sanar las heridas de la humanidad a través de una serie de «acciones violentas» que, llevadas a cabo por el artista, serían capaces de exorcizar los males que anegan al hombre. El teatro produciría en el espectador un efecto similar al de la peste, alterando los órganos sin dañarlos, mostrando su verdadero ser, y provocando una suerte de muerte y resurrección. Esta «ceremonia» culminaría en un éxtasis colectivo que haría trascender el espíritu de los congregados. Para ello, era necesario que el teatro rechazara el monopolio que ejercían sobre la escena el texto y la palabra y recuperara el lenguaje que le es propio. Un lenguaje que se fundamenta en todos los recursos que posee la fisicidad



del actor, la plasticidad de la escena y la inmediatez de la ceremonia teatral, que no necesita representar la vida porque *es* la vida. De la misma manera, en *Y como no se pudo...* *Blancanieves* el reflejo de las ideas del autor es visible a través de la puesta en escena y el lugar que en este caso Liddell concede al lenguaje.

Según Artaud: «No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sólo sea un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores» (Artaud 2017: 96). De la misma manera, en *Y como no se pudo...* *Blancanieves*, Liddell modifica la posición de la palabra. Y la sitúa tal y como corresponde al género del cuento, en la narración. Una narración que se emite en *off* durante la función, mientras el público presencia una serie de acciones físicas que tienen el objetivo de extraer, tal y como proponía Artaud, toda la violencia que podemos imaginar se vive en una guerra. Más allá de algunas breves intervenciones que lleva a cabo Liddell en directo y de manera retórica, el lenguaje del que hacen uso los protagonistas se reduce al ámbito material de la voz, explorando su tonalidad y registros a partir de gritos, onomatopeyas, llantos y alaridos. La obra destaca por la brevedad de su texto, unas quince páginas que podrían verbalizarse en treinta minutos, en contraposición a la hora y media que dura el espectáculo. Con ello se demuestran las múltiples posibilidades que ofrece la escena y que Liddell pone a su servicio. Desde que se inicia el espectáculo hasta que comienza la grabación en *off* con el relato del cuento, pasan quince minutos. Y veinticinco hasta que Liddell verbaliza su primera intervención, es decir, un tercio de la obra, que se suma a las dilatadas transiciones entre una escena y otra y en las que las acciones físicas y el uso de la voz en forma de aullidos, gritos y llantos son los protagonistas. Muestra de ello es la transición de la escena seis a la escena siete, que consiste en una grabación en la que se escuchan bebés llorando, ruido de sirenas militares, perros que ladran y campanas de iglesia. Todo ello conforma un espacio sonoro donde el caos, la anarquía y lo irracional se imponen, tal y como proponía Artaud.

Otro de los puntos clave en las innovaciones que el director francés quería introducir en la escena se relaciona con las acciones físicas: «En los mismos puntos en que se apoya el esfuerzo físico se apoya también la emanación del pensamiento afectivo. Estos puntos sirven de trampolín a la emanación de un sentimiento [...] el secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desgarrándose los músculos» (Artaud 2017: 178). Al comienzo del espectáculo, en esos quince minutos ausentes de texto, el cuerpo de Puche danza de una manera irracional, sus brazos y piernas se mueven descoordinadamente, se tumba boca arriba moviéndose de un modo espasmódico y a un ritmo desesperado. Durante este intervalo de tiempo, sus gritos y alaridos terminan de configurar, junto con la música y el llanto de Liddell, el espacio sonoro. En paralelo, «Blancanieves» manipula durante veinticinco minutos una casita de muñecas con movimientos convulsivos y repetitivos, interrumpidos por el llanto y el lamento anteriormente citados. Si bien Puche tendrá ciertos momentos de desahogo, Liddell abandona la convulsión inicial, para moverse por el espacio sobre unas puntas de ballet durante largos intervalos de tiempo, en los que sus pies golpean de manera brusca y repetidamente el suelo del escenario. Es patente la intención de llevar su resistencia física al extremo a través de una serie de



acciones cargadas de violencia que, siguiendo la propuesta de Artaud, servirán de trampolín para comenzar a hablar de una manera desgarrada, tal y como se encuentran sus músculos. Todo ello sumado a la música que, como un personaje más, se une al ritual del sacrificio, está íntimamente ligado con aquellas innovaciones que el director francés quería introducir en el teatro.

En la escena seis, tanto su título: «El ejercicio de la crueldad» como su texto, plagado de expresiones carentes de lógica (más cercanas al mundo de los sueños que al de la razón) nos recuerdan a la literatura propuesta por Artaud. En boca de «Blancanieves»: «Córtame las orejas con el ventilador antiguo» (Liddell 2007: 10), «Pero ¿qué hago esta mañana afeitándome la garganta como si fuera un lobo?» (*ibid.*: 12). Si bien es sabido que la palabra en el teatro de Liddell ocupa un lugar fundamental, en esta obra se le otorga un papel secundario en relación con el que ostentan el cuerpo y las acciones que se llevan a cabo. Este hecho parece ser una decisión consciente y que viene a expresar la dificultad que existe para explicar con palabras el horror de la guerra. Liddell de manera intencionada hace primar en esta creación el ambiente irracional, caótico y violento que en la realidad es propio de este tipo de conflictos. ¿Qué lugar darle a la razón y a la palabra cuando se observan las nefastas consecuencias de la guerra en la población inocente?; quizá la única esperanza consiste en hacerse determinadas preguntas y serán estas preguntas las que se repita la protagonista. Porque ¿qué se puede decir?, como dice la autora: «Escribir con la carga del genocidio [...] provoca una literatura [...] que soporta las aflicciones de la palabra. La palabra nace fracasando, aniquilada [...] por lo real, inevitablemente frustrada» (Liddell 2015: 16-17). Y es esta frustración la que se observa en la obra, la imposibilidad de confiar en la humanidad y en la racionalidad que se asocia al género humano. Es por ello por lo que, si el sufrimiento de una guerra no se puede expresar con palabras, se hace necesario recurrir a otros signos de la escena, tal y como hace la artista y tal y como defendía Artaud, para quien era importante averiguar «si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión» (Artaud 2017: 95).

4.2. LA INFLUENCIA DE LA *PERFORMANCE* EN *HILO DEBAJO DEL AGUA*: WILKE, MENDIETA Y LA FILOSOFÍA DE MERLEAU-PONTY

En el caso de Folguera nos remitiremos concretamente a dos artistas pertenecientes a la *performance* feminista que surge en los años 70 en Estados Unidos. Según la autora (2018b: 84): «El encuentro con Ana Mendieta y Hannah Wilke tuvo tal magnitud para mí que marcó mi trabajo de final de carrera: la escritura y dirección de *Hilo debajo del agua*». Hannah Wilke (Nueva York, 1940-Texas, 1993) se inscribe en el movimiento que resalta los rasgos específicos de la femineidad, recurriendo a una iconografía vaginal de la que es precursora. Su obra se verá plagada de esculturas vaginales que realizará con chicle y otros materiales semejantes a la textura de la carne. Wilke en su obra titulada *S.O.S. Starification object series* (1972-1984) es retratada en múltiples ocasiones en las que su cuerpo aparece semidesnudo



y cubierto con cientos de chicles a modo de estigmas. Ana Mendieta (Cuba, 1948-Nueva York, 1985) será pionera del videoarte, del *body art* y del *land art*. Para ella, el cuerpo femenino es un territorio víctima del crimen y la violación y, ante todo, un ámbito sagrado. Destacamos una serie de obras que tituló *Siluetas* (1973-1978), en las que la artista juega con la dialéctica presencia-ausencia. En ellas se funde con la naturaleza, aludiendo con ello a la relación entre la muerte y la resurrección y a la idea de hacer visible lo invisible, tema que atravesará toda su obra. Folguera les rendirá homenaje a través de dos guiños sutiles. En referencia a Wilke, el clítoris de «La doctora» cobra forma de chicle en la escena de la mutilación. Por otro lado, la escena treinta y cuatro lleva por título «La incurable [...] arranca plantas, las trasplanta en su oído. [...] se tumba para confundirse con las demás plantas» (Folguera 2010: 47). En una clara alusión a las *performances* en las que el cuerpo de Mendieta se fundía con la naturaleza.

Por otro lado, el interés de Folguera por el cuerpo se manifiesta ante todo en su dramaturgia. La palabra se hace carne y la carne deviene palabra. Asistimos a una dramaturgia «corporeizada» en la que los personajes se manifiestan como cuerpos que hablan, que perciben al otro desde su corporalidad y que revelan su *ser* a través de ella. Su cuerpo físico grita su alma y son sus huesos los que revelan el misterio de sus emociones y su verdad. En consonancia con el arte de la *performance* y la filosofía de Merleau-Ponty, la autora sitúa el cuerpo físico de los personajes en el lugar a partir del cual revelan su identidad, se reconocen a sí mismos y se relacionan con el otro y con su entorno. Sentidos como la vista, el olfato, el tacto y el gusto desarrollan el curso de la acción. La manera de percibir una amenaza y de percibir al otro pasa por un reconocimiento corporal antes que racional, dirá «La incurable»: «Alguien se acerca. Escucho. [...] no me habría levantado si no lo hubiera oído claramente» (Folguera 2010: 6). Y: «me ha seguido por el suelo, por el rastro que dejo en el suelo» (*ibid.*: 7). «Ella [...] no quiere hablar de mi olor. Pero yo soy fácil de encontrar» (*ibid.*: 8). Y más tarde dirá «La que corre»: «Las gotas son el rastro que voy dejando y que me hace fácil [...] de cazar» (*ibid.*: 8). El oído es lo que en la noche les permite sobrevivir, no hay manera racional de deducir quién se acerca, ni utensilios, ni luz... Es un lugar donde el instinto de supervivencia y tu propia fatalidad residen en el cuerpo:

LA DOCTORA: Entonces ¿tú sabes que tiene una mano?

LA INCURABLE: Tiene una y la utiliza para tocar las paredes [...].

LA DOCTORA: [...] puedo utilizar los agujeros de la cara para encontrar la puerta y si tú utilizas el oído entonces yo puedo utilizar la boca para preguntar ¿quién es? (*ibid.*: 11).

Cuando «La que corre» entra en el Hospital, «La doctora» ya sabe quién es por el olor que rezuma su cuerpo: «Puedo oler a las personas como tú. [...]. Extiende los brazos [...] para que coja lo que vas perdiendo, los dientes, el pelo, las células muertas de tus enemigos» (*ibid.*: 12). Esas partes sagradas que, en boca de «La doctora», «brillan por la noche, como el fósforo de los muertos» (*ibid.*: 13). El cuerpo refleja la integración en la sociedad o el rechazo, dice «La que corre»: «Mis enemigos no



la quieren, porque apesta» (*ibid.*: 59). El cuerpo se transforma también en la única defensa, dirá el mismo personaje: «Nos vamos a defender con el olor» (*ibid.*: 64). En la obra, tal y como defiende el filósofo francés, el cuerpo legitima nuestra existencia; «La incurable» no puede desaparecer, provoca según «La doctora»: «un sonido constante, [...] yo aparezco y desaparezco y el goteo sigue» (*ibid.*: 9). Si el cuerpo no deja huella, si duerme, entonces, dejas de existir, «desapareces». Por otro lado, es el cuerpo lo que determina nuestro conocimiento, dirá «La doctora» «a ti te mutilaron de pequeña y solo tienes una visión parcial del mundo, troceada; te crees que la vida son trozos de accidentes» (*ibid.*: 60). Por último, el cuerpo es el lugar que revela el misterio de nuestro *ser* y solo a partir de él, de lo físico, podemos descubrirlo. Según «La doctora»: «Tus enemigos [...] han utilizado todo lo que cortaba: garfios de hierro, cuchillos; [...] querían ver qué tenías dentro, pero temían que tu misterio les salpicara» (*ibid.*: 8). Y, antes de arrancar el clítoris a «La doctora», dice «La que corre»: «Creo que si hasta ahora no nos hemos comprendido ha sido por la pequeña parcela de suciedad que usted llevaba consigo como si fuera un privilegio [...]. Tienes que ser como yo». Y una vez que le mutila el clítoris, el mismo personaje: «Ahora caminarás sin hacer ruido y a nadie le importará que tú pases. Te has convertido en una de nosotras» (*ibid.*: 62).

Liddell sitúa el cuerpo como signo principal de la puesta en escena, relegándolo, sin embargo, a un segundo plano en la versión textual. Con Folguera encontramos los mismos ingredientes en sentido inverso. Será en la dramaturgia donde el cuerpo ocupe un lugar primordial, a la hora de definir a los personajes y la relación que establecen consigo mismos, con el otro y el entorno. Sin embargo, no resulta relevante para nuestra investigación detallar el papel que cumple el cuerpo como signo de la versión espectacular de su obra. Pues al contrario de lo que ocurre con Liddell, las acciones que se llevan a cabo se relacionan con distintos cambios de posición que escenifican lo que propone al texto, sin ampliar la significación que del mismo se desprende. Con la excepción del homenaje anteriormente citado que la autora rinde a Mendieta y Wilke.

5. CONCLUSIONES

Tal y como hemos podido comprobar, ambas autoras a pesar de mantener una serie de intereses comunes en términos artísticos difieren en cuanto a la puesta en práctica de cada uno de ellos. Interesadas en llevar a escena la actualidad de nuestro tiempo se inspiran en el género del cuento, pero haciendo uso de él de un modo diferente; en el caso de Liddell, por un lado, escoge un personaje clásico de la cultura occidental para conseguir la identificación del espectador y confrontarlo después con las terribles consecuencias de la guerra. Y por otro, hace de la narración del cuento el único texto que se presencia en la versión espectacular. Es decir, omite todo tipo de diálogo en la escena, ofreciendo por tanto al espectador dos planos de la historia, el de la oralidad del cuento y el de lo que sufren en su propia piel los personajes, a través de todos los signos que ofrecen la escena y el cuerpo de los intérpretes, más allá del lenguaje racional. Al ritual simbólico que propone el



cuento se une la ceremonia ritual de la *performance* con el sacrificio físico que le es propio. Y que Liddell llevará a cabo en la escena a través de una serie de acciones con las que se propone «exorcizar» los males de la guerra. En el caso de Folguera, los hechos reales que le sirven de fuente de inspiración se transforman en una obra de teatro completamente dialogada. Para ello, pone al servicio de la dramaturgia la simbología, ingredientes y características del género del cuento, además de los elementos que tradicionalmente se asocian a este tipo de creaciones.

En cuanto a la presencia del cuerpo, en los dos casos se presenta como una fuente de significación, sin embargo, se manifiesta de diferente manera. En el caso de Liddell, la significación del cuerpo se encuentra en la versión espectacular de la obra, es decir, en la escena. Al asistir a la función observamos cómo su cuerpo amplía la información que nos ofrece la narración del cuento. La tortura que se inflige a sí misma, las bofetadas que le da su compañero de escena, el hecho de obligarle a fumar y beber, arrastrarle por el suelo, etc., son acciones que sumadas al uso material de la voz, y a la danza macabra de su *partenaire*, proponen una dimensión teatral de la obra que no encontraremos al leer las escasas quince páginas del texto. En el caso de Folguera se da el caso contrario. El cuerpo se transforma en una fuente de significación en la propia dramaturgia. En ella, el cuerpo revela la identidad, el estatus y la manera de comprender el mundo de los personajes. De acuerdo con la filosofía de Merleau-Ponty, los personajes no *tienen* un cuerpo, *son* su cuerpo. Viven en un estado anterior a la conciencia reflexiva, la autora les permite conocer su entorno únicamente a través de los sentidos. La mente parece haber desaparecido, se conocen a través de su cuerpo y por sus heridas. Y será la transformación de su cuerpo (a través de la operación de la fístula) lo que determine su futuro *ser*. En la versión espectacular de su obra, sin embargo, nos encontramos a diferencia de Liddell, que el cuerpo no se constituye como una fuente de significación propia alejada del texto.

El interés en el arte de la *performance* también se traducirá en ambas creadoras de manera diferente. En el caso de Liddell, la *performance* se llevará a cabo dotando a sus puestas en escena del carácter de ceremonia ritual y de sacrificio que normalmente se asocia con este tipo de manifestaciones artísticas. En el caso de Folguera, la importancia del cuerpo como fuente de significación propia se manifiesta, tal y como hemos comentado, en la dramaturgia y siguiendo los preceptos filosóficos de Merleau-Ponty. Por otro lado, la autora se propone rendir un homenaje a las *performers* Mendieta y Wilke trasladando elementos característicos de estas creadoras a su obra. Wilke utilizó el chicle como material para crear esculturas vaginales con la intención de establecer un símil entre este producto (que se mastica mientras conserva su sabor y después se tira) y la vagina de la mujer, queriendo criticar el rol que el género femenino cumplía en la sociedad, cuya presencia parece tenerse en cuenta mientras goza de belleza y juventud y una vez que envejece, se olvida, desaparece, deja de existir para el resto. Folguera transformará en escena el mutilado clítoris de «La doctora» en un chicle, queriendo con ello rendir un homenaje a Wilke. Sin embargo, para el espectador que no tenga conocimiento de este referente de la autora, el significado del chicle no irá más allá del que sostiene en la propia obra. Con Mendieta ocurrirá lo mismo, el hecho de fundirse con la naturaleza en sus *performances* abarca la simbología de la fertilidad de la mujer y la tierra,



el carácter sagrado de la creación y la dialéctica entre la presencia/ausencia y la vida y la muerte. Pero de nuevo, el hecho de que uno de los personajes lleve a cabo la misma acción en *Hilo debajo del agua* se relaciona más con la intención de Folguera de rendirle un homenaje a la artista que con transmitir al espectador un significado más allá del que puede extraer de la obra si no tiene referentes previos de la autora.

Para concluir y extendiendo nuestro comentario al resto de la producción de las artistas, diremos que María Folguera revela en su dramaturgia (a la que se unen dos obras más, *El amor y el trabajo* y *La guerra según Santa Teresa* (2018a) la huella de los antecedentes teatrales que hemos comentado. Se presenta ante nosotros como una creadora que busca unificar y revelar su *ser* dividido, a partir de su cuerpo de mujer, o del cuerpo de otras mujeres cuya existencia anhela reivindicar. Mujeres cuyo cuerpo (y por tanto *ser*) ha sido dividido, cosido y descosido, diseccionado y repartido y que la autora desea reunir, como si de las piezas de un puzzle se tratara, para revelar su misterio, el *ser* que revela su cuerpo. Un cuerpo doliente de mujer que desea superar el «estigma», el peso de las heridas físicas y emocionales para *ser* a pesar de la dificultad de decidir, a pesar del miedo a amar o el rechazo social. En un mundo que Folguera nos revela en forma de cuento con el objetivo de explorar, a través de la fantasía, el laberinto de la identidad femenina.

En el caso de Liddell su amplia producción escénica ha sido calificada como teatro posdramático por la mayor parte de la crítica. Se presenta como un universo compuesto por piezas que contrastan entre sí:

Sus obras están estructuradas sobre un sistema de tensiones entre polos contrarios, una dialéctica no resoluble entre lo espiritual y lo corporal, la pureza y la escatología, lo sublime y lo grotesco, la belleza y el dolor, la inocencia y la culpabilidad, la abstracción conceptual y la concreción material, unión de contrarios que define lo aberrante, lo monstruoso o lo inhumano, obsesiones constantes de su mundo (Cornago 2005: s/p).

En cada uno de sus espectáculos la artista toma numerosas referencias y fuentes de inspiración y al igual que hace con las obras clásicas, las pone al servicio de sus inquietudes artísticas, conformando un universo único y personal. Su teatro no es Artaud en estado puro, pero en su dolor y en el exorcismo de su violencia encontramos su sello. Tampoco asistimos a una *performance* en pleno estado y sin embargo seremos parte de ese ritual sacro. No hay en su teatro corifeo ni coturnos, pero seremos testigos del horror de la tragedia humana y empatizaremos con la «heroína» al escuchar sus miedos y frustraciones, porque también son los nuestros. Si Artaud proponía devolver el carácter sagrado al teatro, ella se apropia de esta idea y la enfrenta a lo profano, y en esa delgada línea en la que la muerte se enfrenta con la vida, seremos testigos del nacimiento de su teatro.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (2007): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- ARISTÓTELES (2002): *Poética*, trad. de Antonio López Eire, Madrid: Ediciones Istmo.
- ARTAUD, Antonin (2017): *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa (Ed. orig.: Gallimard, 1938).
- BETTELHEIM, Bruno (2012): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furió, Barcelona: Editorial Crítica.
- BROOK, Peter (2012): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, pról. de Marcos Ordóñez y trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona: Península.
- CARCELLER, Ana (2012): «Cuerpos políticos en la zona de conflicto. Hannah Wilke o la teatralización de la feminidad en un espacio agonista», *Revista Arte y políticas de identidad*, 6: 29-43.
- CLAIR, Jean (2000): *La responsabilidad del artista. Las vanguardias entre el terror y la razón* (La balsa de Medusa, 92), Madrid: A. Machado Libros, 2.ª ed.
- CONTRERAS, María José (2012): «Introducción a la semiótica del cuerpo. Presencia, enunciación encarnada y memoria», *Cátedra de Artes. Universidad católica de Chile*, 12: 13-29.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2005): *Atra Bilis o el rito de la perversión*, Archivo virtual de las artes escénicas de la UCLM.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2006): «Teatro posdramático. Las resistencias de la representación», *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, dir. José Antonio Sánchez, Cuenca: UCLM, 165-179.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (ed.) (2008): *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán y Fernando Rejinfo*, Madrid: Fundamentos.
- CORTÉS, José Miguel G. (1996): *El cuerpo mutilado: la angustia de muerte en el arte*, Valencia: Consellería de Cultura, Educació y Ciencia, D.L.
- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús (2014): *Motivos y estrategias en el Teatro de Angélica Liddell*, tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada.
- FERRANDO, Bartolomé (2010): «Desde Artaud», *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, 3: 14-20, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FINOL, José Enrique (2015): *La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*, Quito (Ecuador): Ediciones Ciespal.
- FIRENZE, Antonino (2016): «El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty», *Daimon. Revista internacional de filosofía*, 5: 99-108.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo Performativo*, trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha, intr. de Óscar Cornago, Madrid: Abada.
- FOLGUERA, María (2010): *Hilo debajo del agua*, Madrid: Ediciones Universidad Complutense.
- FOLGUERA, María (2018a): *El amor y el trabajo & La guerra según Santa Teresa*, pról. de Cristina Vinuesa y M.ª Fernanda Moscoso, Madrid, Continta Me Tienes.
- FOLGUERA, María (2018b): «Transcorporal fiesta. Ana Mendieta y Hannah Wilke en Madrid, 2009-2017», *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 8: 77-96.



- GARNIERE, Emmanuelle, Fernando G. GRANDE y Anna CORRAL (eds.) (2017): *Antología de Teorías teatrales. El aporte de la investigación en Francia*, 2.ª ed., Bilbao: Artezblai.
- GOLDBERG, Roselee (1996): *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, trad. de Hugo Mariani, Barcelona: Destino.
- GRIMM, Jacob L. y K. WILHEM (1996): *Cuentos*, antol. y trad. de Pedro Gálvez, Madrid: Alianza Editorial.
- LEHMAN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, Murcia: Editorial Cen-deac-Paso de Gato.
- LIDDELL, Angélica (2007): *Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao: Artezblai.
- LIDDELL, Angélica (2015): *El sacrificio como acto poético*, 2.ª ed. pról. de Christilla Vasserot, Madrid: Continta Me Tienes.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José G. (2018): «Escrituras escénicas del siglo XXI. Reformulación y paradigma», *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 9-10: 15-36.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1984): *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL (2017): *Historia básica del arte escénico*, 17.ª ed. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ MONTES, María José (2004): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ, José A. (2012): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, pról. de Rodolfo Obregón, México: Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas.
- SCHOR, Gabriele (2014): «La vanguardia feminista. Una transvaloración radical», *Minerva, Revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid*, 23 (14): 53-59.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, trad. de Víctor Viviescas (coord.), Sandra Camacho López y Ana María Vallejo, México, Paso de Gato.
- TAYLOR, Diana (2012): *Performance*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.



LA DIMENSIÓN TRÁGICA Y SIMBÓLICA EN LA OBRA DRAMÁTICA DE PALOMA PEDRERO

María José Bas Albertos
IES Marcos Zaragoza (Alicante)

RESUMEN

La dramaturgia de Paloma Pedrero ha recibido reconocimientos por parte del público y de la crítica. Sin embargo, no ha sido todavía estudiada desde el punto de vista de su dimensión trágica y simbólica, aunque su teatro se caracteriza por la intensidad emocional de sus personajes. Por eso, partiendo de esta visión del teatro breve de Paloma Pedrero como creación que coloca en el centro al individuo, nos proponemos estudiar algunos de estos personajes en torno a los que se crea la tensión dramática. Para ello, analizaremos su carácter trágico en contraposición con lo sainetesco o lo costumbrista; y su simbolismo en relación con los arquetipos y mitos de la tradición clásica y moderna. Así, se comparará la configuración de estos personajes con la de algunos héroes del teatro clásico y con la de los protagonistas de las actuales mitologías cinematográficas.

PALABRAS CLAVE: Paloma Pedrero, tragedia, símbolo, arquetipos femeninos.

THE TRAGIC AND SYMBOLIC DIMENSION IN THE DRAMATIC WORK OF PALOMA PEDRERO

ABSTRACT

Paloma Pedrero's dramaturgy has received recognition from the public and critics. However, it has not been studied from the point of view of its tragic and symbolic dimension, although its theater is characterized by the emotional intensity of its characters. For this reason, starting from this vision of Paloma Pedrero's brief theater as a creation that places the individual at the center, we propose to study some of these characters around whom dramatic tension is created. To do this, we will analyze its tragic character as opposed to the sainetesco or the manners; and its symbolism in relation to the archetypes and myths of the classical and modern tradition. Thus, the configuration of these characters will be compared with that of some classic theater heroes and with that of the protagonists of current cinematographic mythologies.

KEYWORDS: Paloma Pedrero, tragedy, symbol, female archetypes.



1. LA DRAMATURGIA DE PALOMA PEDRERO: ¿UN TEATRO FEMINISTA?

Algunos críticos, entre ellos, Virtudes Serrano, en la introducción a *Juego de noches. Nueve obras en un acto* (Pedrero 2019: 58), y M. Pérez Coretillo, destacan la nueva visión del mundo que aporta Paloma Pedrero en su teatro. Este último dice: «Paloma Pedrero ha sabido instalar en la escena esa aguda visión de mujer, que no está hecha exactamente de vindicación feminista, sino de instinto de orientación y sentido de la justicia» (1995: 16), pues su teatro no se escribe contra nadie ni a favor de nadie; simplemente, refleja una realidad social y familiar que es la propia de nuestra época: la de las mujeres que se hallan en una difícil encrucijada vital¹; pues, aun habiendo conquistado espacios de poder y de realización personal exclusivamente masculinos hasta nuestros días, no han logrado sacudirse la culpa, el remordimiento o la frustración que esta nueva situación les ha generado. Sobre todo porque, según dice Karolina Kumor, «siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad» (2010: 254).

Otros, no obstante, entendieron como subversiva la supuesta sensibilidad especial de una mujer que escribía teatro y nos ofrecía una nueva perspectiva sobre el mundo ya desde la publicación de su primera obra, titulada *La llamada de Lauren* (Pedrero 2013). La crítica resaltó un tratamiento excesivamente realista de la homosexualidad masculina que cuestionaba el modelo de pareja aceptado, si bien la autora (2016) decía haber querido tratar la problemática de la comunicación en las relaciones de pareja. Además, los críticos de entonces ni siquiera entendieron que el personaje masculino era también víctima del mismo sistema de valores que oprime a la mujer y la encasilla en unas determinadas parcelas emocionales y profesionales. Pedro, el protagonista de la obra, sufre una crisis de identidad y se replantea su masculinidad. Una noche de carnaval, disfrazado de Lauren Bacall, por fin, se rebela contra toda una serie de imposiciones que se arbitran para imponer una supuesta normalidad, aun en contra de las inclinaciones naturales de los individuos. Y, en un momento de desahogo, exclama: «—¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me he pasado la vida así; haciendo cosas que... Ahora ya no sé quién soy. No me conozco. Es absurdo, ¿no? A mi edad...» (96).

Por ello, en los estudios críticos de su teatro, ha primado un análisis focalizado en los estereotipos de género. Tal es el caso de los trabajos de José Luis Castro González (2011), Beatriz Moncó Rebollo (2013) y Mi Seon Hwang (2015). Y, en otros, como el de Sonia Sánchez Martínez (2005), se ha indagado en los aspectos semiológicos de su obra. En este trabajo, sin embargo, se analizan las *Noches de amor efímero* (1987-1989) en relación con la presencia de lo trágico y de los arquetipos

¹ En el libro de Carmen Rico-Godoy *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, se describe, en clave humorística, esta peripecia vital de la mujer trabajadora que desea conciliar vida familiar y profesional.



femeninos²; elementos ambos que las dotan de un carácter simbólico paragonable al de algunas obras dramáticas que han sido grandes hitos de la literatura universal.

1.1. UN TEATRO DE PERSONAJE

El teatro de Paloma Pedrero, sea o no un teatro feminista militante, lo que sí retrata fielmente son las cuestiones que a las mujeres de la sociedad del bienestar les preocupan —sobre todo, aquellas que tienen que ver con su felicidad y realización personal—. Pues son ellas las protagonistas de su teatro, que podríamos caracterizar como teatro de personaje, ante todo. Aunque el suyo no es ni un personaje tipo ni un signo dramático como en el teatro de Antonio Buero Vallejo (Ruiz Ramón 1989: 341), pese a que este autor es uno de los indiscutibles maestros de la autora en esa búsqueda de la verdad que promueve su teatro (Serrano 2006: 2). Tampoco son personajes cuya función dramática es la de ser un «personaje-coro» o «personaje-testigo», fundamentales en el teatro de los años 50 y 60 del pasado siglo, y que se caracterizaban por ser las víctimas de una sociedad alienada.

El personaje de Paloma Pedrero es un individuo que se nos presenta en su singularidad y que se rebela contra los cánones que rigen la sociedad en la que viven. No son los representantes de ninguna clase social. Así, aunque estos personajes admiten una lectura que indague en su dimensión simbólica, en ningún caso dejan de ser Vanesa, Rosi o Carmen, por citar algunas de sus protagonistas en las *Noches de amor efímero*, compuestas por estas obras inicialmente: *Esta noche en el parque* (1991), *La noche dividida* (1991) y *Solos esta noche* (1991). Luego se añadieron *De la noche al alba* (1994) y *La noche que ilumina* (1995). Y, más tarde, también *Los ojos de la noche* (1998) pasó a formar parte de este conjunto escénico, pues como una noche más la había concebido su autora.

1.2. LAS MUJERES COMO HEROÍNAS TRÁGICAS EN SUS OBRAS

En torno a este personaje pedreriano se crea la trama y la narrativa de la obra: tanto la externa (lo que se quiere) como la interna (lo que se necesita), centradas en la evolución psicológica del personaje³, que se manifiesta en medio de las contradicciones a las que se ve empujado por su propio devenir vital en una sociedad injusta e insolidaria. Por ello, en la construcción del personaje, si seguimos el esquema o ficha de personaje del guion cinematográfico (Galán Fajardo 2007: 1-11),

² Vid. Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* y Jean Shinoda Bolen, *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*.

³ De hecho, en las clasificaciones estilísticas del teatro femenino de las últimas décadas, el de Paloma Pedrero ha sido encuadrado en el llamado «teatro-asunto» (Pérez-Jiménez 2004: 6), en el que la dramaticidad es el elemento esencial en la obra, que se construye a partir del conflicto que enfrenta a los personajes.





prima la descripción de las relaciones interpersonales –especialmente, el ámbito de lo personal: amistades, pareja, familia– y la de sus características psicosociales, en detrimento de su aspecto físico o análisis de su pasado familiar, bagaje emocional o profesional. Sin embargo, debido a la intensidad dramática y a la condensación de la acción en las obras de Paloma Pedrero, lo personal revela lo más íntimo de sus personajes, aun cuando los encuentros en los que su peripecia dramática se desenvuelve se produzcan, la mayoría de las veces, con desconocidos. Estos actúan como detonantes de un cambio que permite a los personajes dejar de actuar, pues es lo que han de hacer en su vida diaria, que es una farsa, una representación para encajar en unos esquemas⁴ establecidos social, política y culturalmente. Sus vidas están signadas por una falta de autenticidad que es la que, finalmente, las convierte en heroínas trágicas.

Muchas de sus protagonistas, por tanto, son mujeres fracasadas en estas *Noches de amor efímero*. En todas ellas, a pesar de que la noche nos empuja a la magia de lo desconocido, lo posible y lo insólito, subyugados por el recuerdo de esa noche de verano shakespeariana, el amor no es un sentimiento que los duendes del sueño puedan controlar a su antojo y las decisiones humanas prevalecen y determinan nuestro destino. No en vano, como señalaba Ruiz Ramón (1989: 343), los clásicos, en el origen de todo «encadenamiento trágico de catástrofes», situaban «un acto de libertad humana y no un decreto» de los dioses. Y, sin embargo, a pesar de que los personajes de Pedrero deciden y eligen, no lo hacen todavía en una sociedad libre de los valores patriarcales, pues, aunque ya rechazados en muchos ámbitos, siguen estando vigentes en nuestro imaginario cultural. También en el de las víctimas, que reproducen esos mismos esquemas de comportamiento que han ido interiorizando a lo largo de su socialización. Son los perdedores⁵ de la sociedad del bienestar y de la globalización contra la que, sin pretenderlo abiertamente, entablan una batalla titánica por solventar su soledad, su infelicidad y su marginación.

Estas mujeres actualizan su propio devenir personal en ese acontecer dialógico que es la obra dramática, aunque sus conflictos íntimos pueden reflejar el sufrimiento de muchos seres en la sociedad de nuestros días. Su lucha todavía sigue siendo individual, como la de Madame Bovary en la Francia del Segundo Imperio. Emma Bovary es una soñadora, un «Quijote con faldas» la llamó Mario Vargas Llosa (1975), que está destinada a la derrota, pues su lucha es egoísta. Mientras don Quijote puede dedicar sus ideales a la construcción de una sociedad más justa y es visto como un héroe mesiánico y altruista, Emma Bovary no tiene más anhelo que la realización de sus deseos más íntimos, orientados a la consecución de su felicidad

⁴ Incluso en la narrativa cinematográfica estos esquemas son diferentes para hombres y mujeres. Mientras que Joséph Campbell y Christopher Vogler estructuran el viaje del héroe como una aventura hacia la conquista de un objetivo de trascendencia social, Maureen Murdock relata el viaje de la heroína como un descenso hacia la interioridad del ser que propugna, sobre todo, la consecución de la paz interior del individuo.

⁵ Virtudes Serrano define la obra de Paloma Pedrero como una «dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente ofrece la igualdad de oportunidades» (1997: 80).

personal, ya que no tiene la independencia de la que goza el varón y su vida está supeditada a la voluntad de los hombres con los que convive.

Las mujeres de las obras de Paloma Pedrero siguen estando en ese campo de batalla, aunque no siempre pierdan la vida en el combate⁶. Se ha ganado terreno en lo público, pero lo privado, por el hecho de estar recluido en el ámbito del hogar, es fuente de conflictos todavía hoy sin resolver. Y no solamente porque se les niegue a algunas mujeres una visibilidad social, sino también porque la mujer que se auto-define como liberada está en lucha consigo misma; se debate entre opciones vitales en las que se pone en juego un modo de ser femenino que no implique claudicaciones afectivas o morales.

No obstante, a pesar del tono grave de sus obras por el tratamiento de estos temas sociales, ha sido cuestionado el carácter trágico de su teatro. Pues el lenguaje coloquial, y, a veces, vulgar, así como también los caracteres que retrata y su brevedad⁷, han orientado la opinión de parte de la crítica⁸, que ha considerado que Paloma Pedrero es autora de un sainete moderno –en la línea de lo que Robert L. Nicholas (1992) llamó el «sainete serio»–, ya que retoma algunos de los tópicos de este subgénero cómico del teatro dieciochesco. Sin embargo, aunque el humor es un elemento que maneja con bastante acierto en sus diálogos, su teatro no podría ser calificado como teatro cómico, ni siquiera como tragicómico. Pues sus criaturas, si bien son personajes de una extracción social popular, se nos presentan en situaciones poco propicias para la carcajada fácil y despreocupada. Como explica Virtudes Serrano, «la conflictividad en que viven sus criaturas corta la sonrisa que las situaciones o el habla coloquial y callejera habían facilitado» (Pedrero 2019: 57). Y es que su teatro se caracteriza por la intensidad emocional de sus personajes. Apenas en un acto, muchas de sus obras nos ofrecen el resumen de toda una peripecia existencial o nos presentan la encrucijada vital en la que se encuentran: son personajes abocados a sufrir una crisis que ha de revelar su verdadera identidad.

⁶ Virtudes Serrano (Pedrero 2019: 12) recoge esta novedad respecto a los personajes femeninos para las rebeldes y transgresoras en las obras de las autoras que rechazan el canon masculino.

⁷ Antonio Morales Marín explica que la pieza breve contemporánea ya no se escribe como intermedio de una obra más extensa o como obra de carácter costumbrista, sino que esta brevedad obedece a características propias de nuestra época postmoderna en la que la fugacidad y la fragmentariedad son constantes: «se basa en una situación, o en un momento íntimo, irreplicable y fundamental para el personaje» (2001: 7). Asimismo, en ella, muchas veces, aparece el monólogo que «permite recoger el momento de una vida» o la «confesión de un espíritu atormentado», señala Virtudes Serrano (2004: 569).

⁸ E. Pérez-Rasilla afirma que *Invierno de luna alegre* «presenta una singular interpretación del mito clásico de Pigmalión, situado en un Madrid contemporáneo, de marginalidad, picaresca e ingenio, en una pieza a la que tampoco le falta una importante dosis de poesía y cuyos personajes recuerdan a los del sainete» (2003: 2875). También la interpretaron en este sentido Fernando Lázaro Carreter (2001: 12) y Lorenzo López Sancho: «Este sainete, de título poético, es algo más que la estampa del Madrid de hoy [...]. O sea, una pieza válida, ágil, de estructura dramática directa que da un merecido éxito a su joven autora. Se sigue con atención, mueve los diferentes afectos del espectador y se cierra sobre su final, viva estampa, que le da la vuelta a un viejo poema de Ildefonso Manolo Gil: “¡Ay, alegría, alegría, / como te vuelves tristeza!” (1989: 98).



Asimismo, la actitud de Paloma Pedrero como creadora se asemeja a la de quien siente o empatiza con sus criaturas, al modo de Shakespeare, y que es uno de los estilos que el dramaturgo puede adoptar, tal y como explicaba Valle-Inclán en 1928 en una entrevista con Gregorio Martínez Sierra (1928: 3-4). Lejos se halla, por tanto, de la postura del autor culto⁹ que busca en el lenguaje del pueblo una muestra de su ingenio o un incentivo para enriquecer su caudal expresivo con los contrastes entre lo culto, lo coloquial o lo jergal. Su lenguaje se nutre de la oralidad, sobre todo, pues necesita que sus personajes aparezcan en escena como seres reales, y no como figuras de cartón piedra, para conseguir que el espectador se identifique con ellos o se sienta partícipe, de algún modo, del conflicto que ve representado. Pues conseguir el distanciamiento del público frente a lo representado como ficción no es un objetivo de su teatro; más bien pretende emocionar y provocar la compasión o la reprobación ante unos comportamientos que muestran la verdad de unos personajes que han perdido parte de su dignidad y luchan por recuperarla.

2. ESTUDIO DE LOS ARQUETIPOS FEMENIMOS EN LAS *NOCHES DE AMOR EFÍMERO*

2.1. *ESTA NOCHE EN EL PARQUE* (1991): PERSÉFONE DESENGAÑADA

Yolanda, en *Esta noche en el parque*, es, de entre estas mujeres, el personaje más trágico. Aparentemente, encarna a la joven liberada sexualmente que vive su vida sin inhibiciones. En la mitología griega, Yolanda sería como Perséfone, pues su adolescencia despreocupada también le acarrea ciertos problemas. Una vez que ha dejado atrás su parte femenina al escapar de una madre, tal vez, controladora como Deméter –que encarna los valores tradicionales en cuanto a las relaciones sentimentales y a la sexualidad femenina–, se ha puesto una máscara masculina con la que cree que va a encontrar su felicidad personal. Esta *eroticum femina* (Fialdini Zambrano 2012) es un producto más de la sociedad de consumo que ha forjado la ideología neoliberal, pues concibe el sexo como una mercancía en el mercado de las relaciones pasajeras; pero cae en la trampa ilusoria del amor romántico, y queda atrapada en el inframundo de los desengaños y abandonos¹⁰, en esa búsqueda del prín-

⁹ Los autores como Ramón de la Cruz, Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero se inspiran en el lenguaje del pueblo para crear sus obras, pero ellos no forman parte de esa masa humana que contemplan para diseccionarla. También Valle-Inclán tiene esta actitud en el esperpento, aunque su estética esté más próxima a la de la tragedia que a la de la farsa cómica. Y, en nuestros días, Arturo Pérez-Reverte hace gala de esta manera de ensalzamiento de la riqueza del idioma en manos del pueblo. Un artículo suyo titulado «El Yonatan y la Jessi» es una buena muestra de su falta de empatía con estos personajes populares a los que observa desde su posición de hablante aventajado y estudioso de la lengua que se apasiona por el habla viva del pueblo.

¹⁰ En este sentido, la petición del orgasmo que le corresponde es un intento de Yolanda de deshacerse de esos mitos del amor romántico y de destruir las ilusiones que se había forjado. Asimismo, Pedrero cuestiona en esta obra la ética masculina y no se limita a mostrar a la mujer como



cipe azul¹¹ inoculada en el inconsciente colectivo a través de los cuentos de hadas. Y, que, probablemente, nació en el mito de los primeros seres mortales (Lamartina-Lens 1995: 295-305) que relató Aristófanes en *El banquete* de Platón, del que procede la creencia de que todos tenemos una *media naranja* que completa nuestro ser.

Por eso, en este parque, como en el bosque de *Bodas de sangre*, se fragua la tragedia, y la figura de Yolanda en esta noche efímera adquiere connotaciones simbólicas. La navaja de Yolanda es el arma homicida, como el cuchillo lo es en la obra de Lorca¹². También hay un triángulo amoroso de fondo: así, Leonardo, la Novia y el Novio se corresponden con Fernando, su esposa y Yolanda. Leonardo, el seductor, es ahora Fernando, un hombre que no desea comprometerse tras un encuentro sexual con una desconocida a la que, no obstante, ha seducido con palabras y gestos de cariño. La Novia de Lorca se ha trocado en la esposa que goza del afecto, al menos, en lo tocante a las apariencias sociales. Y el Novio, el que no es amado, en este caso, es Yolanda, la joven que demanda un poco de cariño, como explica en una de sus intervenciones:

—Una va sola por la vida. Va con una navaja para que no la roben ni la violen. Lucha, pasa miedo. Me defiendo. Tengo el corazón partido en cachitos así de pequeños por chulos, por bestias que nunca me han dejado ni... su chaqueta cuando... yo sentiría mucho frío. Tú, tú me trataste de una forma distinta. Creí que tú me podrías querer (156).

Y, finalmente, se produce una muerte violenta en una pelea: tanto Leonardo como el Novio, el deseo y el deber, mueren; en el parque, solo muere Yolanda, la inocencia¹³, pues el sueño de amor que la primera noche había suscitado se desvanece.

En esta primera noche, se originan algunas inversiones respecto a los estereotipos sobre lo femenino y lo masculino en las relaciones sentimentales —que, por otra parte, serán frecuentes en las otras piezas—, ya que la mujer deja de ser un sujeto pasivo al demandar una reciprocidad afectiva y atreverse a quejarse ante la insin-

un ser perturbado, tal y como se ha tipificado a la mujer obsesionada con un hombre en el cine; por ejemplo, en la película *Fatal Attraction*, de Adrian Lyne (Sánchez Martínez 2005: 116-117).

¹¹ Lucía Etxebarria describe la situación de una mujer que busca el afecto en las relaciones sexuales ocasionales, aun cuando ella justifique su promiscuidad sexual apelando a problemas psicológicos u hormonales. Su desamparo es evidente cuando nos describe cómo se siente tras una de sus relaciones fallidas: «el portazo de la puerta de mi apartamento retumbó dentro de mí amplificado por mil ecos. Intentando ahogar aquel estrépito, enterré la cabeza en la almohada y los sollozos me brotaron del pecho incontenibles y atropellados. La funda se empapó en cuestión de segundos, me nubló la vista de inmensidad blanca, y sólo podía ver la imagen congelada de Iain, siempre Iain, que ha quedado impresa en negativo en mi retina. La imagen grabada a hierro candente que un mes atiborrado de éxtasis no ha conseguido borrar» (2011: 21-22).

¹² Tanto la navaja como el cuchillo son símbolos fálicos que anuncian la herida física que el sexo inflige en el cuerpo de la mujer y contra la que el amor romántico es un lenitivo, según el análisis de María Cristina Rodríguez Martín (2016: 23).

¹³ En algunas lecturas del mito de Perséfone, se interpreta la muerte de la naturaleza con el encierro de la joven en el inframundo como el descenso de la psique al reino de lo inconsciente por haber sufrido un trauma que la hará madurar (Lujambio Valle 2010).



ceridad de la pareja sexual. Rechaza la tradicional espera asociada con lo femenino desde la Antigüedad en la figura de Penélope; por eso, exclama: «—¡Mentira! ¡Me engañaste como a una imbécil! Me hiciste el verso y yo me llevé tu semen dentro contenta. Me llevé tu olor para esperarte. Y tú, como un cobarde, desapareciste» (155).

2.2. *LA NOCHE DIVIDIDA* (1991): PENÉLOPE-HERA VERSUS ANTÍGONA-CATWOMAN

Sin embargo, no será esta la actitud de Sabina en *La noche dividida*, otro de los personajes a los que el miedo a la soledad ha empujado a mantener relaciones poco satisfactorias y destructivas. Ella sí es una Penélope moderna cuya tela se teje con alcohol, afirma Beatriz Moncó Rebollo (2013: 187-209), aunque grita su rebeldía como Antígona. Como actriz se presenta ante los espectadores y ensaya su propia muerte a manos de un marido maltratador. Es una muerte teatral, aunque también es una muerte simbólica que anticipa su enajenación en su enamoramiento de un fantasma llamado Jean-Luc del que desea desligarse sin mucho éxito.

Realmente, Sabina es un personaje «dividido», como la noche en el título de la obra, que se debate entre su tendencia a realizar su deseo de vinculación afectiva como único camino para su realización personal, ya que le dice a Adolfo, el joven vendedor de *Biblias* que la visita: «—Y me gustaría tener siete hijos, lo que pasa es que no tengo marido» (168). Y su deseo de vivir auténticamente un amor real que sobrepase el sentimiento de dependencia que experimenta y del que es consciente tal y como lo reflejan sus palabras: «—Mira, cuando hablo con él me tiemblan las manos. Cuando voy por la calle me lo encuentro en las esquinas. Le confundo con los árboles. Cuando pongo música escucho su voz. Y lo peor no es eso. Lo peor es todo lo que eso no me deja ver» (169). Sabe, además, que su vida está paralizada a la espera de un hombre que, como en el cuento de Blancanieves, la convierta en su amada.

Asimismo, Sabina es Hera, Sísifo y Narciso a la vez. Por un lado, la esposa por antonomasia que reproduce ese tiempo cíclico¹⁴ asociado con lo femenino en su función reproductora. Según este paradigma, la mujer ha de asumir el papel de víctima del modelo de complementariedad absoluta que es la pareja, ya que el amor ha de transformarse en ágape para ella al entregarse por entero al otro (Moncó Rebollo 2013: 201). De ahí que su amor incondicional se convierta en un castigo que la condena a la espera y a la esperanza trágica —de la que hablaba Antonio Buero Vallejo (Boo Tomás 2016: 248) respecto al poema lorquiano del novecientos titulado *Doña Rosita la soltera*—, representada en la obra por la llamada telefónica de la que está pendiente todos los martes. Y, ante la ausencia del ser amado, Sabina es Sísifo y Narciso. Pero si Sísifo sube «raudo hacia la esencia» y vuelve «a bajar sin

¹⁴ Sara Boo Tomás, en su tesis doctoral titulada *Ecós lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, cita la obra de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de la mujer. Madres, esposas, monjas, putas, presas y locas*, en la que se analiza este tiempo social de la mujer relacionado con un pasado que se repite en oposición al tiempo del varón orientado hacia el futuro.



haberla contemplado, y volver a empezar»; Narciso, que ve «su imagen en el agua», quiere «tocarla, besarla, desgarrarla, poseerla», se encuentra «frente a su falsedad y con su realidad» (Romero Torres 2013: 38), tal y como le sucede a Sabina con ese espejo que preside la escena.

Por eso, ella ya ha tomado conciencia de su situación emocional y vital, aunque la parálisis le haya impedido tomar la decisión trascendental que cambiará su destino. Como Paula, en la obra de Miguel Mihura titulada *Tres sombreros de copa*, es artista y se encuentra una noche por casualidad con un desconocido, Adolfo, que queda fascinado por ella: «—eres un ángel-mujer. Una mujer hermosa. Un ángel deseable [...]. Me siento como si me hubiera metido dentro de una pantalla de cine. Y no es un sueño, es todo verdad» (170). Sin embargo, a pesar de los paralelismos, en esta obra de Pedrero, el final es más esperanzador: los dos personajes consiguen transformarse gracias a su interacción. Sabina descubre que el amor no admite la duda ni el engaño, y que los actos son más importantes que las palabras. Adolfo decide sobreponerse a su mediocre vida y apuesta por la aventura de intentar ser quien realmente desea ser. El único que no cambia es Jean-Luc, quien entra y sale de escena casi en silencio, y no aguarda siquiera a recibir una explicación al ver a Sabina en brazos de Adolfo; pero, simbólicamente, le devuelve su libertad, pues la tenía enjaulada en su idea del amor, cuando le deja las llaves del ático sobre la mesa.

Sabina, como vemos, es un personaje complejo del que todavía se puede analizar otra dimensión simbólica cuando se deja llevar por el juego que el alcohol ha propiciado. Emerge, entonces, el arquetipo de la mujer-gata, que tiene una larga tradición en la literatura; por citar una obra clásica, en *La Gatomaquia* de Lope de Vega, Zapaquilda encarna los valores asociados con la mujer como «belleza, vanidad, crueldad, lascivia e inconstancia» (Martin 2012: 410). Famosos son también los gatos de Baudelaire, que personifican a la mujer fatal, demonio o vampiro, y que lo arrastran hacia la sensualidad más abismal. El cine, sin embargo, aunque ha abusado también de esta imagen tópica, ha logrado crear un nuevo mito a partir del cómic y de los videojuegos. Nos referimos a *Catwoman*, la villana de buen corazón, rebelde, dominante y solitaria que ama, por encima de todo, su independencia, actitud esta última que el gato representa entre los animales domésticos por excelencia, y que Helen M. Luke (1997) identifica con la libertad emocional de la mujer que no se apega obsesivamente a personas y situaciones y que no se miente a sí misma —conductas ambas a partir de las que Sabina había conformado su identidad personal y contra las que se rebela—.

2.3. *SOLOS ESTA NOCHE* (1991) Y *LOS OJOS DE LA NOCHE* (1998): ATENEA-DIANA EN LA POSMODERNIDAD

Otras dos protagonistas de sendas obras, Carmen y Lucía, sufren en su vida el mal de la infelicidad aun habiendo alcanzado el éxito en la sociedad posmoderna, cifrado en la pertenencia a una cierta clase social que goza del bienestar que otorga el dinero. El arquetipo subyacente es el de Atenea, la mujer que, gracias a su esfuerzo e inteligencia, logra tener un buen puesto en el mundo laboral y es inde-



pendiente económicamente, aunque no emocionalmente. Porque, por un lado, a pesar de la falta de consistencia de las relaciones y de los sentimientos en una sociedad consumista que gusta de productos desechables, siguen creyendo que el amor todo lo puede; y, por otro lado, se sienten culpables por no haber sido capaces de alcanzar ese amor total y para siempre que se les había prometido con el mito del amor romántico debido a que este desemboca en la rutina y en el desdén (Kumor y Moszczyńska 2009: 160-161).

En *Solos esta noche*, Carmen es una alta funcionaria del Ministerio de Cultura que reproduce los estereotipos postmodernos del éxito, pues tiene, a sus casi cuarenta años, un buen trabajo, un buen aspecto físico y una familia. Las apariencias están a salvo. Y, sin embargo, está desencantada y comparte con José, el joven parado con el que se queda encerrada accidentalmente en una estación de metro, la idea de que el amor es lo realmente importante en la vida, y no el dinero, pues dice sobre su marido, aunque no lo nombra explícitamente: «—el dinero hace a los hombres cobardes, obsesivos, aburridos, gordos, gordos, gordos...» (186). Y es que, como ocurre en estas noches, el encuentro con los desconocidos revela a las protagonistas facetas de su yo desconocidas para ellas mismas.

En esta obra, la más esperanzada de todas, la anécdota misma es simbólica. No solo Carmen y José pueden ser interpretados como personajes de una moderna versión del cuento de Caperucita Roja, sino que también la estación del metro alude al viaje de la vida y sus aprendizajes, así como sus túneles, a las galerías interiores que Paloma Pedrero quiere explorar en su teatro. En este caso, indaga en la psicología de la mujer madura que todavía no ha descubierto el placer de la sexualidad a pesar de su aparente independencia y autorrealización. Carmen quiere tomar el último tren, que es el de la juventud que representa José. Ambos son fabuladores e inventan en medio de la soledad e indefensión en la que se encuentran. La fantasía es la escapatoria con la que construyen una realidad acogedora en ese momento de soledad y abandono. José le enseña a Carmen, a la que considera una princesa en un castillo que hay que rescatar, lo que significa la confianza en el otro, la camaradería y la ternura del hombre sensible. En este sentido, más que el lobo del cuento tradicional, o seductor, sería el leñador en las interpretaciones que consideran que este personaje es el que simboliza al protector, padre o compañero. Su interacción no es violenta, sino que la seducción se consigue gracias al cuidado del otro; por eso, Carmen, una vez que ha superado los miedos que la paralizaban, se entrega a la aventura de descubrir una sensualidad que la invita al juego, a ser joven de nuevo, a ilusionarse y sentir la cercanía de otro cuerpo. Es ella quien convierte a José en un ser deseable cuando le dice «—Qué pecho más fuerte... Qué brazos más fuertes...» (187) y contempla extasiada la mariposa tatuada que lleva en su pecho. Este bello símbolo Virtudes Serrano (Pedrero 2019: 45-46) lo ha interpretado como alusión a lo ilusorio y lo efímero de esta posible relación en conexión con *El maleficio de la mariposa* de Lorca, obra en la que el protagonista desea un amor imposible.

Los ojos de la noche es una pieza en la que la antítesis éxito y fracaso es importante desde el principio. Lucía es una mujer que paga por la compañía de un hombre invidente para que la acompañe y la escuche durante unas horas, por lo que es ella la que tiene el control y el poder de decidir sobre la interacción, que se convierte en



un combate dialéctico, no obstante, que recuerda las secuencias de psicodrama de las que Paloma Pedrero tanto ha aprendido. Confrontada con el otro, o con lo otro de sí misma, Lucía pierde la seguridad y la autoridad que el dinero le había conferido y se muestra vulnerable. Ángel, por su parte, a pesar de su ceguera, es quien realmente tiene lucidez para comprender cuál es el estado emocional en el que la mujer se encuentra. Y, aunque es una situación límite, pues se deja entrever un posible intento de suicidio de la protagonista, realmente, si algo muere en esta noche, es la mujer que se ha revestido de masculinidad (Fialdini Zambrano 2012: 84) para sobrevivir en un mundo que pisotea los valores femeninos, entre ellos, la afectividad.

La obra tiene estrechos vínculos con *Edipo rey* de Sófocles. El *agón* preside sus diálogos, cada vez más violentos y eróticos y, a través de ellos, se inicia una búsqueda de la verdad. Edipo, en este caso Lucía, inicia un camino hacia la anagnórisis de sus carencias gracias a su inmersión en la oscuridad a la que la invita Ángel, cuyo nombre y circunstancias lo relacionan con Eros, el dios alado y ciego, aunque, fundamentalmente, en la obra cumple la función de Tiresias en el mito clásico, el adivino ciego que conoce la naturaleza masculina y la femenina por haber vivido como hombre y como mujer en diferentes períodos de su existencia. Su ceguera es sabiduría, ya que ha podido acceder a lo que no se puede percibir a simple vista: las profundidades del alma; y, por eso, la guía audazmente en ese recorrido que la conduce desde el dolor hacia la esperanza: en primer lugar, para volver a sentirse viva, con deseos; y, en segundo lugar, para cambiar su vida rutinaria y sin afecto. Ella misma lo confiesa: «—Tenías razón, estoy viva. Me has resucitado...» (172).

Y es que esta mujer, que ha emprendido el camino del éxito, lo ha hecho a costa de otras facetas de su personalidad que la sociedad contemporánea no puede compensar. En la sociedad posmoderna, ni la familia ni la religión son los pilares que sustentan ya al individuo, cuya capacidad de amor se ha visto mermada por la necesidad de competir con ferocidad en el mercado laboral. Apenas si hay tiempo para el encuentro con quienes se convive; por eso, la incomunicación campa a sus anchas y las relaciones se tornan superficiales. De nuevo aparece en el subtexto la figura de Penélope, la que está presa en la red de las convenciones matrimoniales, y que se combina con la de Diana, la diosa casta que huye de los hombres y besa a Endimión cuando está dormido. Ambos rostros conviven en su ser más íntimo, y esa dualidad la atormenta, porque ni es la esposa amante que aparenta ser ni tampoco la mujer independiente que no necesita del amor. Antes bien, su transformación —o recuperación de la vista, que es paradójica, pues el personaje lleva el nombre de la santa cuyo nombre significa «luz»— depende del redescubrimiento de la ternura, del amor y del sexo como valores salvadores de su humanidad; sobre todo, cuando entiende que hay otro tipo de hombres capaces de conseguir que se le abran «todas las fuentes» del deseo, y que no se definen por una sexualidad violenta¹⁵ basada en

¹⁵ Como señala Mi Seon Hwang (2015: 67), Paloma Pedrero se hace eco de la ideología del movimiento feminista, que deconstruye esquemas dicotómicos y defiende la ambivalencia sexual para evitar que se transmitan los valores asociados a los roles tradicionales de género.



el dominio o la humillación del otro. Por eso, es Ángel, su ángel de la guarda según Rodríguez Martín (2016: 22-23), quien la guía, porque, al ser ciego, no la juzga por su aspecto físico.

2.4. *DE LA NOCHE AL ALBA* (1994) Y *LA NOCHE QUE ILUMINA* (1995): PERSÉFONE EN EL REINO DE HADES

Las dos últimas mujeres de estas *Noches de amor efímero* viven en la marginación, y, por lo tanto, nos devuelven a los reinos de Hades en el mito de Perséfone. En este caso, el foco está puesto en el submundo al que ha descendido la parte femenina del ser, que se halla en la sombra, según explica María Francisca Vilches de Frutos (2005). En el infierno del maltrato, podríamos decir, puesto que Vanesa es una mujer cosificada por la prostitución y Rosi es una mujer destruida por la violencia machista que se ejerce en el hogar. En ambas obras, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, la acción se desarrolla en las calles de una ciudad, como también sucedía en *Esta noche en el parque*; en lugares públicos que, por un breve tiempo, se convierten en espacios íntimos. Pues, mientras en el sainete la calle es el espacio de la convivencia, en las obras de Pedrero, es el ámbito del conflicto y de la lucha (Fialdini Zambrano 2012: 126).

Por tanto, en estas piezas, la peripecia rememora el recorrido nocturno de Max Estrella por el Madrid de los años veinte del siglo pasado en *Luces de bohemia*. Sobre todo, en *De la noche al alba*, obra en la que se evoca el encuentro del poeta ciego con la Lunares, a la que le dice que se gana la vida honradamente, mientras los demás, los que se consideran la gente decente, viven en medio de la corrupción más atroz. En la obra de Pedrero, es Vanesa, la prostituta, quien defiende la honradez de su trabajo frente a la explotación que despliegan los bancos en la sociedad capitalista. Pero, lejos de considerarse una heroína por ello, reconoce sus fallos, pues está inmersa en el materialismo del mismo sistema que desprecia. Es una superviviente que acepta ciertas humillaciones a las que se ha visto sometida por necesidad y que la insensibilizan, tal y como le reprocha Mauro, el guardia de seguridad enamorado de la joven: «—No, no te voy a decir nada. Cómo voy a hablar con una piedra, qué voy a decirle a una mujer sin corazón, a una mujer que no es capaz ni de decirme su nombre» (197-198). Asume el papel de reina de la belleza¹⁶, el único reconocimiento que la sociedad patriarcal tributaba a la mujer en virtud del cual ella se rendía a las demás imposiciones que de ese trono se derivaban. Y es incapaz de reconocer su valía como sujeto susceptible de ser amado sin condiciones, sometida como está a Ramón, el proxeneta con el que malvive.

¹⁶ A este respecto, escribe Paloma Pedrero: «Solo la educación permitirá a la mujer no ser cautiva de sí misma [...]. Porque tomamos como grande ese mísero poder que nos otorga el hombre, el poder de la juventud y de la hermosura. Y lo usamos, y lo manipulamos. Y nos hacemos indignas. Quiero convencer al mundo de que la frivolidad y el sinsentido femenino brotan del homenaje irracional que se rinde a la belleza física» (2018: 5-6).



En esta obra, la protagonista no se transforma; el beso que le da Mauro despierta en ella cierto sentimiento de ternura que desconocía, pero se marcha con Ramón. El cuento de la Cenicienta no tiene un final feliz, como ocurría en *Pretty Woman*, la versión adulta de esta historia. Pues la promesa de amor del príncipe, Mauro, no está libre de renunciadas para la mujer. Él desea salvar a la mujer descariada¹⁷, otro de los prototipos femeninos de la sociedad patriarcal que subyace en estos relatos que mitifican el amor como salvación. Desea convertirla en una «mujer normal», algo que odia Vanesa, porque esa normalidad¹⁸ esconde toda una tópica relacionada con el mito del ángel del hogar como ideal doméstico para la mujer y el machismo paternalista¹⁹. Y Mauro, ejemplo del arquetipo del guerrero protector, reproduce esos estereotipos sobre el amor ante Vanesa:

—Yo, desde que te conozco, desde que te vi llegar aquel día... Sí, recuerdo perfectamente tu vestido... Era rojo con lunares blancos. Y llevabas la cara lavada, muy blanca... Desde que te vi te quise. Te quise siempre, no a veces (199).

—A mí me gustaría sacarte de toda esa mierda. Tú no tienes madera de prostituta [...]. Si estuvieras conmigo, no te faltaría de nada. Podrías ser una mujer normal, tener una familia... [...]. Tendré un buen sueldo y podríamos vivir bien, sin grandes lujos, claro, pero bien [...]. Quiero que te cases conmigo, María [...]. Te he hecho una proposición. Quiero que me conozcas, quiero salir contigo: ir al cine, a bailar, a pasear por las calles... Quiero que sepas lo que es el amor de verdad (204).

En la última pieza, *La noche que ilumina*, se producen varias transmutaciones. La primera concierne a la valoración positiva del espacio urbano que hace la protagonista. La calle, el espacio público, es para Rosi el lugar de la seguridad, pues su hogar, el ámbito de lo íntimo, es el de la violencia y la impunidad. Es la típica víctima de violencia de género cuya autoestima ha ido mermando en el proceso de maltrato físico y psicológico al que ha sido sometida durante ocho años.

La segunda transmutación está relacionada con su propia toma de conciencia, que, de manera simbólica, está representada por esta noche que pierde la oscuridad y es iluminada por una luna llena del mes de julio a la que los personajes llaman «loca». Esta luna es benéfica, al contrario de lo que sucedía en el bosque de

¹⁷ Paloma Pedrero dedica *En el túnel un pájaro* al dramaturgo José Martín Recuerda, uno de sus autores más queridos, y que escribió una obra sobre este tema titulada *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*. También en la cultura de masas del siglo xx este prototipo de mujer se ha plasmado en canciones como *Roxanne* de Sting y The Police, quienes nos describen el amor que inspira una prostituta a un hombre que desea rescatarla de ese mundo de marginación y de violencia.

¹⁸ Vilma Navarro Daniels (2008) afirma que en la sociedad posmoderna se ha pasado de la moral de la virtud a la moral de la normalidad que Paloma Pedrero rechaza, puesto que es una moral homogeneizadora que coarta la realización personal de cada individuo.

¹⁹ En los estudios sobre la nueva masculinidad, desde el Instituto de la Mujer de Castilla-La Mancha, *Masculinidades: (De)constuyendo un nuevo marco en el contexto de CLM*, una de las categorías para el análisis de resultados era la actitud paternalista de los varones como un indicio de ese comportamiento machista todavía presente en la sociedad.



Bodas de sangre, al que regresamos. Allí era la luna la ayudante de la muerte, pues vertía toda su luz sobre los contendientes y obedecía a la mendiga, que le ordenaba imperiosamente: «-ilumina el chaleco y aparta los botones, / que después las navajas ya saben el camino» (146). También en el mito de Perséfone la muchacha logra escapar del reino de las tinieblas gracias a la intervención de su madre Deméter; en esta obra, simbolizada por Fran, el abogado que decide ayudarla para que denuncie a su marido, y que es imagen, asimismo, del hombre sensible capaz de ponerse en el lugar del otro y de valorar la maternidad hasta el punto de decirle a Rosi que envidia el don de las mujeres para dar vida.

Apegada a su papel de ángel del hogar, Rosi carga con los electrodomésticos, con su pena por haber abandonado a sus hijos, y, sobre todo, con el temor hacia su marido, a quien define como una bestia que la hace sufrir hasta en los momentos de intimidad conyugal. Pero de todo se libera, aunque sabe que el día puede acabar con su valentía; porque, en el juego de las verdades, subida en el balancín del parque, nos revela sus más profundos dolores y carencias. Se quita la careta y la mordaza: es capaz de poner palabras a su sufrimiento y de sentirse viva, porque puede reírse y quiere gozar de su cuerpo; aunque sabe que todo puede ser un sueño que la noche, como en la obra de Shakespeare, le ha regalado. Los duendes del bosque son en esta pieza las pastillas de éxtasis que, por error, toman los personajes, abatidos ante sus respectivas situaciones sentimentales; pues a Fran su pareja lo ha dejado por otro hombre. Entonces se produce la tercera transmutación, que no es más que un cambio de parejas: el joven abogado y la mujer madura maltratada conforman esa noche una nueva pareja, unidos ambos en esa soledad que propicia el desamor y que los hermana; y juntos, como dos gatitos, se lavan «mutuamente sus heridas», tal y como se explica en una acotación. Al final, hasta parece que tienen un hijo, un colgadito llamado Ángel que los visita en su periplo nocturno en busca de un poco de calor. Los tres se duermen acompañados por la música de un saxo que se oye en la lejanía. Pero, como en *Los ojos de la noche*, el hecho de que Paloma Pedrero haya elegido este nombre para este personaje secundario puede tener una intencionalidad tras la que se esconde otra alusión a Eros.

3. CONCLUSIONES

Tras este recorrido por las *Noches de amor efímero* de Paloma Pedrero, se puede constatar que hay realmente una dimensión trágica en estas obras que hemos estudiado en función de los problemas que sus protagonistas encaran. Los principales son la soledad, la infelicidad y la marginación.

La soledad empuja a Yolanda, en *Esta noche en el parque*, a buscar relaciones significativas con extraños que solo anhelan la satisfacción de un impulso sexual tras el que se esconde un deseo de dominio. Por eso, es el personaje más trágico de todos, pues muere en el parque, en el lugar de los juegos infantiles, que se ha tornado en tumba para ella.

La infelicidad acucia a Carmen en *Solos esta noche* y a Lucía en *Los ojos de la noche*. Ellas son las mujeres que han alcanzado el éxito profesional en la socie-



dad posmoderna, pero, a la vez, han perdido su humanidad al soportar relaciones afectivas que las cosifican. En ambas piezas, son dos hombres más jóvenes que ellas los que les devuelven las ganas de vivir y de reivindicarse como mujeres con sentimientos y necesidades que la sociedad patriarcal ha visto siempre como subversivos, pues van en contra de un orden que privilegia las necesidades del varón. Carmen se siente más feliz con un desconocido con el que se ha quedado atrapada en una estación de metro que con su marido. Y Lucía contrata a un invidente para que la ayude en su último viaje, pues ha decidido suicidarse tras soportar en silencio un matrimonio fracasado.

Y la marginación, por último, convierte en víctimas propiciatorias de la sociedad del bienestar a Vanesa en *De la noche al alba* y a Rosi en *La noche que ilumina*. Una prostituta y un ama de casa maltratada son quienes protagonizan estas obras con finales contrapuestos. Vanesa seguirá siendo una mujer de la calle, en donde es mercancía que se compra. Sin embargo, Rosi será en la calle en donde encontrará, por fin, la fuerza para defender su dignidad como ser humano y denunciar a su marido.

Para finalizar este análisis de las obras de Pedrero, cabría, asimismo, recapitular qué arquetipos femeninos hemos analizado como primordiales en estas *Noches de amor efímero*. Fundamentalmente, se trata de las diosas vírgenes –Perséfone, Atenea y Antígona–, que expresan su necesidad de autonomía; y de las diosas vulnerables –Penélope y Hera–, que necesitan tener relaciones significativas, pues su identidad y bienestar dependen del éxito de estas. Esta antinomia se ha dado incluso en el seno de personajes como Yolanda, Sabina o Lucía.

Nos faltan, sin embargo, en la tríada de diosas que analiza Maureen McDock en su libro *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*, las diosas alquímicas o transformadoras –*Catwoman*–, aquellas para las que es más importante disfrutar de cada relación que luchar por su permanencia en el tiempo, puesto que lo sentimental no las define como personas, aunque no rechazan este espacio de vinculación afectiva con otro ser. Simplemente, lo viven de forma más libre y madura, sin ataduras, y encaminan su vida hacia la realización personal a través de una profesión. Son mujeres empoderadas y con iniciativa que el cómic, los videojuegos y el cine han sabido retratar en figuras como la de Lara Croft en *Tomb Raider*. En el teatro de Paloma Pedrero, la protagonista de *Besos de lobo* podría ser este tipo de mujer que no tenemos en las obras analizadas. Ana crea su propio mundo al margen de las convenciones y de los estereotipos de género y, en lugar de esperar con abnegación la llegada de su novio para empezar a vivir, decide abandonar el pueblo y tomar un tren hacia la ciudad para crearse a sí misma como ella desea.

Como vemos, sin ser un teatro feminista militante, los temas relativos a la situación de la mujer son bastante frecuentes en la obra de Pedrero. Aunque la dramaturga nunca se olvida de los hombres, a los que dibuja también como machistas, tiernos o víctimas del mismo sistema opresivo que describe y denuncia sin escamotear lo escabroso, lo trágico y lo triste; pero sin renunciar, al mismo tiempo, a la poesía y el humor, que surgen en mitad en las situaciones más dramáticas como en la vida misma.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BOO TOMÁS, Sara (2016): *Ecós lorquianos en seis dramaturgas españolas contemporáneas: una mirada intertextual*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- CAMPBELL, Joséph (2014): *El héroe de las mil caras*, México: FCE.
- CASTRO GONZÁLEZ, José Luis (2011). *La dramaturgia de Paloma Pedrero*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- ETXEBARRIA, Lucía (2001): *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, S.L.
- FIALDINI ZAMBRANO, Rossana (2012): *De la soledad y el fracaso a la recuperación del individuo roto en el teatro de Paloma Pedrero: desde En el túnel un pájaro hasta Caídos del cielo*. Tesis Doctoral, Montreal: McGill University.
- GALÁN FAJARDO, Helena (2007): «Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales», *Enlaces: Revista del CES Felipe II*, 7: 1-11.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Bodas de sangre*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- HWANG, Mi Seon (2015): *El teatro de Paloma Pedrero: de la mirada femenina a la crítica social*. Madrid: Universidad Complutense.
- JUNG, Carl G. (2009): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós Ibérica.
- KUMOR, Karolina (2010): «Del amor romántico al amor efímero: hacia el “monitoring” del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero», *Sociocriticism* XXV, 1 y 2: 247-270.
- KUMOR, Karolina y Katarzyna MOSZCZYNSKA (2009): «Del canon al órgano teatral: un estudio de la obra de Paloma Pedrero a la luz de la teoría de M. Pierrette Malczynski», *Itinerarios* 10: 149-164.
- LAMARTINA-LENS, Iride (1995): «Noches de amor efímero de Paloma Pedrero: tres variaciones de un tema» en Adelaida López de Martínez (ed.), *Discurso femenino actual*, Universidad de Puerto Rico: 295-305.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1991): «Noches de amor efímero», *Blanco y Negro* (27 de enero): 12.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1989): «Tema antiguo, sainete nuevo, *Invierno de luna alegre*, en el *Maravillas*», *ABC* (16 de febrero): 98.
- LUJAMBIO VALLE, Héctor Manuel (2010): «Historias de dioses, demonios y héroes: Dios ¿Una diosa?». URL: <http://historiasdediosesdemoniosyheroes.blogspot.com/2012/03/persefone-simbolo-de-lapsique.html>; 5/4/2021.
- LUKE, Helen M. (1997): *La vía de la mujer: el despertar del eterno femenino*, Madrid: Editorial Edaf.
- MARTÍN, Adrienne L. (2012): «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *AnMalElectrónica* 32: 405-420.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1928): «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC* (7 de diciembre): 3-4.
- MONCÓ REBOLLO, Beatriz (2013): «Mujer y amor en el teatro de Paloma Pedrero: una lectura desde la antropología del género», *Anales de Literatura Española Contemporánea, ALEC* 38, 3: 187-209.
- MORALES MARÍN, Antonio (2001): «Consideraciones sobre doce piezas teatrales breves», en VV. AA., *Antología de teatro para gente con prisas*, Granada: Dauro, 1-15.



- MURDOCK, Maureen (2010): *Ser mujer, un viaje heroico: un apasionante camino hacia la totalidad*, Madrid: Gaia.
- NAVARRO DANIELS, Vilma (2008): «Exilios interiores: la redefinición del encierro en *Besos de lobo* de Paloma Pedrero», *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 39. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/beslobo.html>; 5/4/2021.
- NICHOLAS, Robert L. (1992): *El sainete serio*, Murcia: Cuadernos de Teatro.
- PEDRERO, Paloma (1995): *Besos de lobo y Una estrella*, Madrid: La Avispa.
- PEDRERO, Paloma (2013): *La llamada de Lauren y Los ojos de la noche*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2016): «Poética y teatro» URL: <https://www.march.es/ciclos/100199>; 5/4/2021.
- PEDRERO, Paloma (2018): «Mary para Mary», *CELCIT. Dramática Latinoamericana*, 471: 1-9.
- PEDRERO, Paloma (2019): *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid: Editorial Cátedra.
- PÉREZ CORETILLO, M. (1995): «Una estrella / Besos de lobo», *ABC* (4 de agosto): 16.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2004): «Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid: UNED, 509-524.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2003): «El teatro desde 1975», en *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Domenech Rico, F. y Peral Vega, E. (coords.). Madrid: Gredos, 2855-2884.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2012): «El Yonatan y la Jessi», *XL Semanal* (26 de marzo).
- RICO-GODOY, Carmen (2003): *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, Barcelona: Temas de Hoy.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María Cristina (2016): *La sexualidad y el género en la obra de Paloma Pedrero*. TFG, Madrid: UNED. URL: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:grado-Filologia-LylytE-Mcrodriguez>; 5/4/2021.
- ROMERO TORRES, Julián David (2013): «Una lectura del mito de Narciso: tragedia y fotografía», *Hallazgos*, 10, 19 (enero-junio): 33-46.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1989): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Sonia (2005): *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero*, Madrid: UNED.
- SERRANO, Virtudes (1997): «Política, teatro y sociedad: temas de la última dramaturgia española» *Monteagudo*, 3.ª época, 2: 75-92.
- SERRANO, Virtudes (2004): «Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión», *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (marzo-abril): 561-572.
- SERRANO, Virtudes (2006): «Paloma Pedrero, veinte años en el teatro (Entrevista)», *Estreno*, XXXII, 1: 41-46.
- SHINODA BOLEN, Jean (2010): *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*, Barcelona: Debolsillo.
- VARGAS LLOSA, Mario (1975): *La orgía perpetua*, Madrid: Taurus.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2005): *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Ámsterdam / Nueva York: Rodopi.
- VOGLER, Christopher (2002): *El viaje del escritor*, Madrid: Ma Non Troppo.
- VV.AA. (2020): *Masculinidades: (De)constuyendo un nuevo marco en el contexto de CLM*. URL: <https://institutomujer.castillalamacha.es>; 5/4/2021.



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 meta-literario: «¿A quién se le va a ocurrir venir a buscarte 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].



RFULL 44, 2022
RELACIÓN DE REVISORES

Ángel Eugenio ABUIN GONZÁLEZ (Universidade de Santiago de Compostela)
Emilio BLANCO GÓMEZ (Universidad Complutense de Madrid)
Anne CAYUELA (Université Grenoble Alpes)
Ana CONTRERAS ELVIRA (Real Escuela Superior de Arte Dramático)
Óscar CORNAGO BERNAL (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Margarita DEL HOYO VENTURA (Universidad Internacional de La Rioja)
Diana M. DE PACO SERRANO (Universidad de Murcia)
José Ignacio Díez FERNÁNDEZ (Universidad Complutense de Madrid)
Amaia ELIZALDE ESTENADA (Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea)
Juan José FERNÁNDEZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)
Raquel GARCÍA-PASCUAL (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Alba GÓMEZ GARCÍA (Universität Passau)
Isabel GUERRERO LORENTE (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Blanca Ángeles HERNÁNDEZ QUINTANA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Nerea LOVECCHIO ESTALAYO (Universidad Nebrija)
Carmen MÁRQUEZ MONTES (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Ángeles MATEO DEL PINO (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Eva María MORENO-LAGO (Universidad de Sevilla)
Cristina OÑORO OTERO (Universidad Complutense de Madrid)
José María POZUELO YVANCOS (Universidad de Murcia)
Francisco Juan QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Isabelle RECK (Université de Strasbourg)
Évelyne RICCI (Université Sorbonne Nouvelle)
Javier RIVERO GRANDOSO (Universidad de La Laguna)
David RODRÍGUEZ-SOLÁS (University of Massachusetts Amherst)
Alba SAURA CLARES (Universidad Autónoma de Barcelona)

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Para enviar un artículo o reseña a la *Revista de Filología* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado (español, inglés, francés o alemán).

MÁRGENES Y TIPOGRAFÍA

El documento se configurará con márgenes de 2,5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.

Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o aquello que se quiera señalar de un modo particular.

Las comillas utilizadas serán las llamadas bajas o españolas.

EXTENSIÓN

Los artículos no pueden exceder las 9000 palabras. Deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 250 palabras cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas se recomienda un máximo de 1700 palabras.

TÍTULO Y DATOS DEL AUTOR

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12 p.). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente título en inglés (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS. (Véanse números anteriores).

TEXTO

1. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
2. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
3. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”).
4. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10 pt.
5. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará mayúscula y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1.1. VERSALITA; 1.1.1. *Cursiva*; 1.1.1.1. Redonda. Los títulos de los apartados y subapartados están separados del texto anterior por dos espacios por arriba y uno por debajo.
6. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «JPG», «TIFF» «PNG» o «GIF» con calidad suficiente para su reproducción (se recomienda 300 ppp). Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.

7. En las *recensiones*, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

José Paulino Ayuso (1996): *Antología de la poesía española del siglo xx, vol. 1, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 450 pp., ISBN: 84-7039-738-9.11.

8. Las referencias *bibliográficas* (formato APA) se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (centrado), dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en versalita] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación, se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c, en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

8.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

8.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. Lehmann y Yakov Malkiel (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

8.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

8.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel Bruña *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

CARDONA, Rodolfo (2016): «*El hombre perdido*: última novela de la nebulosa», *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 34: 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; 14/05/2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

