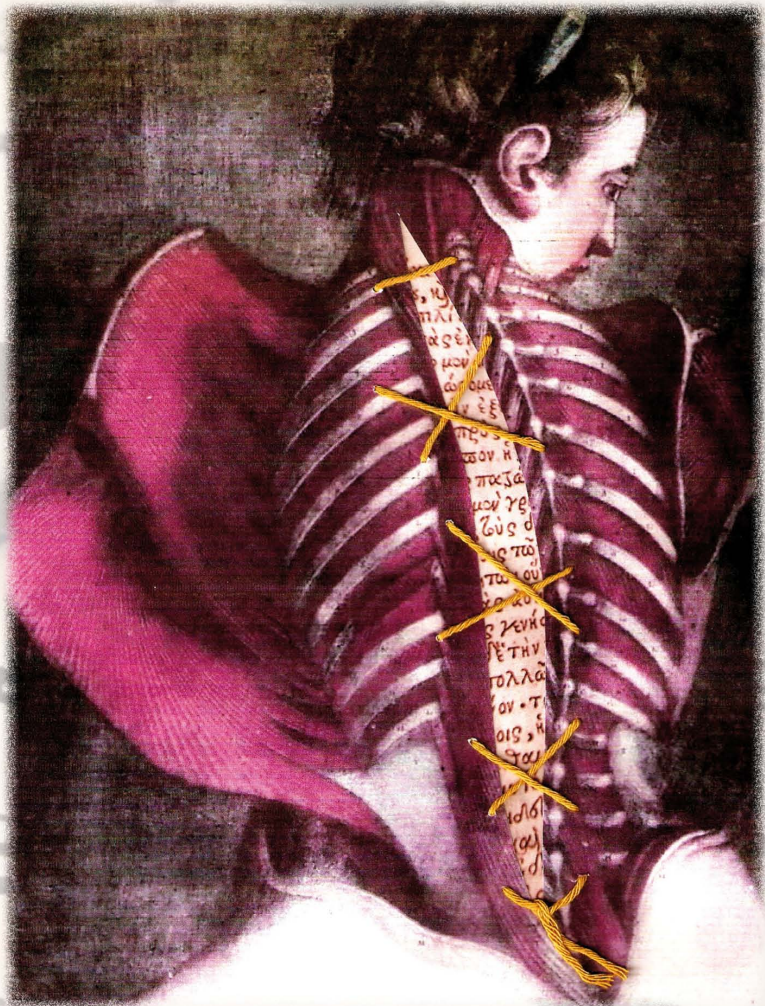


Roles femeninos en el teatro contemporáneo español

Construcciones desde la violencia de género (de 2002 a 2012)



Sandra Dominique Moreno

**Roles femeninos en el teatro
contemporáneo español.
Construcciones desde la violencia
de género (de 2002 a 2012).**

Sandra Dominique Moreno

**ROLES FEMENINOS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL.
CONSTRUCCIONES DESDE LA VIOLENCIA DE GÉNERO
(DE 2002 A 2012).**

Sandra Dominique Moreno

Esta obra ha recibido el XVIII Premio Leonor de Guzmán, otorgado por la Cátedra de Estudios de las Mujeres

©

Diseño de portada: Ana Montes de Miguel, basado en una pintura de Jacques Fabien Gautier d'Agoty.

I.S.B.N.:

D. L.:

Impresión:

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

Gracias

A la Cátedra de Estudios de las Mujeres “Leonor de Guzmán” de la Universidad de Córdoba por la confianza depositada en este material de investigación. Por poner en valor un trabajo sobre teatro, y por apoyar la óptica del género desde su plataforma, tan imprescindible. De otra manera, esta maravillosa edición no habría tenido lugar. Gracias por recompensar este trabajo y difundirlo.

A Francisco Gutiérrez Carbajo, por confiar a ciegas en mi proceso de investigación, así como en su resultado.

A Itziar Pascual, por su apoyo, empuje, inspiración y generosidad a la hora de esbozar las primeras ideas de las que surgió este estudio y por sus síes.

A Adrià, por quererme, aguantarme, sostenerme y apoyarme incondicionalmente frente a todas las dificultades que entraña llevar a cabo una labor de investigación, cuando se concilia con el resto de variables de la vida de una mujer en el siglo XXI. Por creer siempre cuando yo no.

A mi hermana por alentarme metódicamente cuando desfallezco. Por la inspiración, las risas y el espejo.

A mis padres, porque sin ellos no estaría aquí, en muchos sentidos.

Para todas las mujeres de las que provengo, que han sufrido o sufren estas u otras construcciones. Para la abuela Teodora, la tía Emilia, mi madre y mi hermana. Para mi padre, por querernos a todas incondicionalmente, y darnos su imaginación sin límites y su imprescindible sentido del humor.

“Las víctimas sugieren inocencia. Y la inocencia, por la lógica inexorable que gobierna todos los términos emparentados, sugiere culpabilidad.”

Susan Sontag

1.	Introducción	7
2.	Estado de la cuestión	11
3.	Objetivos	17
4.	Hipótesis	19
5.	Límites cronológicos para el estudio: Corpus de autoras y autores sobre el que se centra el trabajo.....	20
5.1	Perfil biográfico de Lluïsa Cunillé	22
5.2	Perfil biográfico de Alfredo Sanzol	29
5.3	Perfil biográfico de Juan Mayorga	32
5.4	Perfil biográfico de Gracia Morales.....	34
5.5	Perfil biográfico de Ignacio del Moral y de Verónica Fernández.....	38
5.6	Perfil biográfico de Laila Ripoll	41
5.7	Perfil biográfico de Marco Canale.....	44
5.8	Perfil biográfico de Jordi Galcerán	46
5.9	Perfil biográfico de Angélica Liddell	48
5.10	Perfil biográfico de Zo Brinviyer	53
6.	Análisis e interpretación: Construcciones desde la violencia de género...	55
6.1	Las violencias afectivas: La mujer y las soledades	58
6.1.1	Barcelona, mapa de sombras y Delicadas.....	59
6.2	Las violencias del tiempo: La mujer y la Historia contemporánea	73
6.2.1	La tortuga de Darwin y NN 12	74

6.3	Las violencias del espacio:	
	La mujer y el aislamiento.....	84
6.3.1	Presas y Santa Perpetua.....	85
6.4	Las violencias del poder político-económico:	
	La mujer y las violencias estructurales	98
6.4.1	La bala en el vientre	
	y El método Grönholm	100
6.5	La respuesta violenta: La mujer iracunda	106
6.5.	El deseo de ser infierno	
	y La casa de la fuerza	108
7.	Conclusiones.....	113
8.	Referencias bibliográficas	120

1. INTRODUCCIÓN

El pleno reconocimiento de la igualdad formal ante la ley, aun habiendo comportado, sin duda, un paso decisivo, ha resultado ser insuficiente. La violencia de género, la discriminación salarial, la discriminación en las pensiones de viudedad, el mayor desempleo femenino, la todavía escasa presencia de las mujeres en puestos de responsabilidad política, social, cultural y económica, o los problemas de conciliación entre la vida personal, laboral y familiar muestran cómo la igualdad plena, efectiva, entre mujeres y hombres, aquella «perfecta igualdad que no admitiera poder ni privilegio para unos ni incapacidad para otros», en palabras escritas por John Stuart Mill hace casi 140 años, es todavía hoy una tarea pendiente que precisa de nuevos instrumentos jurídicos.

(BOE. Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo.
Exposición de motivos II).

La primera década del siglo XXI ha marcado la llegada del enfoque de género al mundo universitario y político en España. De manera muy significativa, este comienzo de siglo se han formulado en España la Ley de Igualdad y la de Dependencia. No obstante, como bien reza el comienzo de la primera ley citada, aunque la equivalencia de hombres y mujeres en nuestro país estaba redactada en el artículo 14 de la Constitución española de 1978, el cual “proclama el derecho a la igualdad y a la no discriminación por razón de sexo” así como “el artículo 9.2 consagra la obligación de los poderes públicos de promover las condiciones para que la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas” («BOE» núm. 71, de 23 de marzo de 2007, pág. 12611) ha sido necesario establecer un marco legal detallado y suficiente –veintinueve años después-

para por fin acotar esta cuestión que al salir de la dictadura fue dada por sobreentendida muchas veces e ignorada casi siempre. Sin embargo, el marco legal, aunque significa visibilidad, regulación y derechos, en muchísimos sentidos de la vida cotidiana queda al fondo del paisaje, como un verso que no se recuerda del todo bien o que no se sabe cómo trasladar a los hechos.

La década que vamos a estudiar aquí, (de 2002 a 2012), representa por tanto un período en el que el feminismo institucional por primera vez ha alcanzado logros notables desde que comenzó la democracia post franquista. En un escenario como este, los roles sociales también se reinventan y redefinen. La ficción funciona como un indicador exponencial del pulso social de un país. Y la responsabilidad de los medios culturales, tanto audiovisuales, como de difusión o de artes escénicas viene de igual manera tipificada en el Artículo 36 de la citada Ley de Igualdad, que reza lo siguiente:

Los medios de comunicación social de titularidad pública velarán por la transmisión de una imagen igualitaria, plural y no estereotipada de mujeres y hombres en la sociedad, y promoverán el conocimiento y la difusión del principio de igualdad entre mujeres y hombres.

(B.O.E. Ley de Igualdad 2007/3 Artículo 36).

Lógicamente, en lo que al Estado compete, esta ley se encarga de velar sobre todo por la legitimidad de los medios de titularidad pública, que acota debidamente, como instrumentos de comunicación que distribuyen información, así como productos artísticos, y culturales financiados en última instancia por la propia ciudadanía. De alguna manera, aunque no es tarea de este trabajo ahondar en la jurisprudencia vigente, la misma ley deja abierto un amplio sector que parte de la iniciativa privada, y que se financia bajo los

preceptos del libre mercado, quedando esos contenidos sólo amparados por el marco legal general de esta misma ley.

Partiendo pues de estas bases, reconocida la importancia de la voz artística en un país, de lo que se comunica a la sociedad a través de escenarios, pantallas, libros... Podemos establecer que los creadores y el público forman parte de la sociedad en la que suceden cambios que a su vez también modifican a ambas partes. Como autores y como receptores. Simultáneamente, la ficción, en este caso el teatro, produce un movimiento que altera la sociedad. Propone o relata, refleja y muestra partes diferentes de la misma. El teatro puede autorizar o desautorizar, censurar o aprobar, aleccionar, arengar, paralizar, moralizar, concienciar...

¿Qué ha cambiado respecto de la década final del siglo XX y hasta dónde se ha producido ese cambio? ¿Cómo se reflejan en el teatro los cambios sociales que acontecen de forma específica? ¿Cómo se cuenta a la mujer en la dramaturgia española de principio de siglo XXI? ¿Qué sucede con los techos de cristal que existen para la mujer en nuestra sociedad? ¿Dónde se impone el límite infranqueable después de los cauces ortodoxos? Todo lo que no se dice, ¿qué es y dónde queda?

En concepto de censura, de desautorización, de ilegalidad, de limitación, de bloqueo o de agresión en el sentido más literal de la palabra, suceden diversas formas de violencia que se manifiestan “después del diálogo” (refiriéndonos con este concepto a todas las formas subyacentes de violencia que afloran cuando ya se han expuesto y establecido límites, condiciones, marcos legales... Y aún así, el statu quo predominante, continúa siendo hostil hacia la mujer) y que se modifican en el transcurso de la historia y dependiendo del contexto social, económico y político.

En un marco, como decíamos, de conquistas tan recientes en el ámbito legal y político para la mujer, la visibilidad de la violencia de género se ha convertido en el estandarte de los logros de su sexo, ensombreciendo la problemática que la rodea. El resto de manifestaciones de la violencia –menos explícitas pero igualmente importantes y con consecuencias en la vida personal, afectiva y social de las mujeres– permanecen en el anonimato. A su vez, este es un país con una deuda tremenda con el pasado, y esto nos sitúa constantemente en un continuo compensar o resarcir grandes faltas anteriores, dejando sin resolver el momento presente, con toda su complejidad y su propia problemática. Digamos que las deficiencias del pasado inmediato o del presente, permanecen adormecidas hasta que se convierten en pasado nuevamente.

Es, por todas estas variables, por las que encontramos pertinente examinar de manera más concreta el contenido de algunas de las obras que se han dado a conocer en esta década, y así poder desentrañar qué roles femeninos aparecen, cuáles son las problemáticas que reflejan, qué discursos ocultan y a quiénes están dirigidos. Con qué objetivos. Qué mujer está siendo contada en esta década y cuáles son sus límites. Hasta dónde se empujan los mismos respecto al momento actual y por qué.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

“La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción.”

(Teresa de Lauretis. Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Pág.3.).

La existencia de los roles femeninos en el teatro data de los orígenes del mismo, y, hasta donde conocemos, en la tragedia ática se crean algunos de los grandes personajes femeninos de la historia. Sin embargo, ya desde el principio, se establecen divergencias entre lo representado y el representante, por cómo se instituyen las normas de la representación, ya que sólo los hombres pueden actuar.

Las mujeres no acceden a la profesión de las artes escénicas hasta el siglo XVI en Italia (en el marco de la Commedia Dell’Arte, que como sabemos parte de grupos de artistas callejeros y de una forma más incontrolada, por tanto, ajena a la institucionalización, se engendra en lo marginal). Por consiguiente, aunque desde la antigua Grecia se representaban roles femeninos, que articulaban las historias, y daban cuenta incluso de hazañas de valor, de cuestiones filosóficas de envergadura o de intensos viajes de “héroe” (Antígona, Fedra, Lisístrata, Electra, Hécuba...), los mismos eran representados siempre por hombres, estableciendo así una diferencia entre la representación de la existencia de mujeres en lo mítico (en la trama, en lo fabular y en definitiva, en la ficción), y la vida real, sustrayendo su visibilidad en la vida pública (en el acto de la representación, y en la labor profesional del ramo de las Artes Escénicas, como en el resto de ramos profesionales de la época).

Durante la evolución de la historia del teatro, el rol de la mujer en la profesión va modificándose de acuerdo a las imposiciones sociales de países y épocas. Avanza hacia su paulatina “liberación” lentamente, a través de los siglos hasta llegar a hoy. Pero no es esta la cuestión en la que se centra este trabajo, (la posición de las mujeres en la profesión), sino la de los personajes representados, y sobre todo, escritos. Por ese motivo, no abundaremos más en establecer un estado de la cuestión que examine la evolución de la presencia de la mujer en el mundo profesional del teatro, sino uno que revise las reflexiones que se han realizado sobre los roles femeninos y cómo han modificado el propio mundo de la creación dramática.

En este sentido, es muy importante subrayar la necesidad de los dos enfoques diferentes que aparecen al encarar el estudio. Uno tiene que ver con las reflexiones sobre mujer y género, desde distintas ópticas (que serán el tipo de metodología de estudio que más adelante explicaremos), y otro se desenvuelve a partir del análisis de espectáculos y la reflexión sobre el significado de la representación y su contenido.

En el ámbito de estudios que investigan el concepto del género, podemos decir que dichas cuestiones aparecen a partir del siglo XX. Desde lo social y psicológico, a partir de los textos de Sigmund Freud (*Introducción al psicoanálisis, 1916-1917*), que expone de manera específica cuestiones sobre deseo, sexualidad y descubre el psicoanálisis y el mundo del subconsciente, convirtiéndose en un referente que aún hoy sigue siendo contemplado en muchos ámbitos. Esto tiene gran relevancia como fenómeno en el estudio de distintas manifestaciones literarias y culturales debido a sus estudios sobre distintas piezas célebres como Edipo, Electra, Hamlet, e incluso Los Hermanos Karamazov, aplicados al ámbito del psicoanálisis y estudio de la mente humana y las relaciones interpersonales. A partir de este momento es muy

interesante la retroalimentación que tiene lugar entre arte y (psico) análisis ya que de alguna forma se establece una veta para el estudio de personajes, roles y caracteres. Aunque, debemos puntualizar que su trabajo, si bien ha servido de punto de partida para gran parte del discurso posterior, al igual que el de Lacan, se sostienen en el hombre como centro de todo. Freud argumentó y desarrolló el concepto de “envidia de pene” y por su parte, Lacan (*El deseo y su interpretación, El seminario VI. 1958*) establece a la mujer como “suplementaria” del hombre.

Lo que sin duda establece un punto de vista diferente en el siglo XX, es el concepto del análisis de las cuestiones que tienen que ver con el género. Por supuesto, en este sentido, todo el material de Simone de Beauvoir (*El Segundo sexo, 1949*) es imprescindible para el comienzo del enfoque del feminismo en la historia. Ella es la primera en plantear cuestiones que se desarrollarían más adelante, en la diferentes corrientes feministas que sucederían a posteriori, como por ejemplo, la noción del hombre como definición de un todo que contiene al resto:

“Se entiende que el hecho de ser hombre no es una singularidad; un hombre está en su derecho de serlo; es la mujer la que está en la sinrazón. Prácticamente, lo mismo que para los antiguos había una vertical absoluta con relación a la cual se definía la oblicua, así también hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino.”

(Simone de Beauvoir . *El Segundo Sexo*. Siglo XX. 1985).

En el mismo volumen, Beauvoir se ocupa de ver el material de Kinsey (*El informe Kinsey. Comportamiento sexual del hombre 1948. Comportamiento sexual de la mujer 1953*), que planteó estudios sociales sobre comportamiento sexual por primera vez en la historia.

En la filosofía contemporánea encontramos importantes aportaciones que conforman diferentes posturas sobre la cuestión de género. Entre los más influyentes ideólogos, se encuentran:

Los análisis de Jürgen Habermas (*Teoría de la acción comunicativa*. Taurus. 2003) establece las diferencias entre el espacio privado y el espacio público, o “sistema y mundo de la vida”. Obviamente la mujer se ve confinada a ese ámbito doméstico, de creación de vida, de reproducción, y el hombre a la esfera pública, que es participativa y que le incluye en el ámbito profesional.

Por supuesto, la obra de Michel Foucault, es piedra angular de los estudios de género que surgirán posteriormente, en el postfeminismo. Recogiendo los trabajos de los pensadores anteriores, su trilogía *Historia de la sexualidad (Siglo XXI, 1987)* representa un material desde el que todos los pensadores y pensadoras posteriores que hablan sobre temas de género, pivotan de alguna forma. Asimismo, este material es el primero en investigar cómo se representa el género en nuestra sociedad, los roles, las construcciones y los discursos en medios audiovisuales, culturales y de creación.

Frente a los posicionamientos de origen marxista, después de mayo del 68 aparecen diversas ópticas que muestran los movimientos feministas que se construyen también desde el análisis audiovisual y de distintas manifestaciones creativas. La segunda ola o el postfeminismo, con autoras como Teresa de Lauretis (*Tecnologías del género*), Nancy Fraser (*Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agency, and Culture*. 1992), que centran sus estudios en el análisis de personajes sobre todo en cine. Tal es el caso de Molly Haskell (*From reverence to rape*. 1974), o de la ya citada Teresa de Lauretis (*Alicia ya no*. 1992).

Dedicándonos más concretamente al estudio de los análisis de roles dentro del ámbito exclusivo del teatro encontramos un estudio de Francisca Vilches de Frutos, publicado con motivo de las jornadas organizadas por el Aleph el 7 de marzo de 2009, que dice lo siguiente:

Los autores y autoras tienen un gran protagonismo en el proceso de construcción de la identidad colectiva y una gran responsabilidad a la hora de transmitir el respeto al principio de igualdad entre mujeres y hombres y eliminar contenidos sexistas y estereotipos discriminatorios.

(Francisca Vilches. Aleph'09)

Así, son también de suma importancia, los textos del Dr. Gutiérrez Carbajo Seis manifestaciones artísticas. *Seis creadoras actuales* (2006), en el que se analiza el trabajo de Angélica Liddell, así como de otras cinco creadoras de diferentes vertientes de la labor artística y el tomo de reciente publicación *Dramaturgas del siglo XXI* (2014), que da cuenta de los materiales de algunas de las autoras de teatro que están presentes en la escena contemporánea.

Es cierto que es de vital importancia la visibilización de las autoras dramáticas, como subrayan tanto el estudio de Vilches, como la labor investigadora del Dr. Julio Checa Puerta, que al hilo de la presencia de autoras en el panorama nacional, resalta:

Tampoco parece observarse una mejora de la situación profesional de las autoras, proporcional al aumento de su reconocida presencia entre 1990 y 2011, salvo excepciones.

(Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap.)

Ya que como comentábamos al principio, son dos circunstancias que confluyen en la situación actual. Por un lado, las profesionales de la escena, que no tienen acceso a la misma, de igual manera que los hombres, a pesar de la Ley de Igualdad que así lo demanda, y por otro, los personajes femeninos que se construyen. Son dos caras de la misma moneda. La realidad de la mujer, y la mujer que se representa.

Sin embargo, el tema del estudio de los personajes femeninos y sus patrones de creación en esta década propuesta para el estudio, es inédito. Todo el material citado es un marco imprescindible para acometer el estudio de esta área y sirve de punto de partida, así como de instrumento metodológico para los diversos enfoques que procederán durante el mismo. Por este motivo, vemos que no hay estudios concretos de los roles femeninos de creación en la década propuesta y en el ámbito geográfico español.

3. OBJETIVOS

A través de la ficción que se produce en este preciso momento, pretendemos analizar el tipo de mujer que se propone hoy, de la que se habla y la que se legitima o censura, para después desentrañar cuál es la génesis del personaje femenino y cómo este se construye.

Pensar en el concepto de “después del diálogo”, es una noción clave sobre la que esta investigación pretende indagar. En una supuesta sociedad civilizada como la española, en un marco de democracia capitalista, existen sin embargo, más que nunca, unos presupuestos sociales desde los que se articula la realidad. Unos presupuestos que parten de la teórica inclusión de la mujer en la sociedad pero que en la práctica contienen muchísimas “excepciones”.

Lo que sucede “después del diálogo” es la verdadera violencia que se ejerce contra la mujer en los distintos ámbitos sociales, políticos, legales, personales... Es la traducción en hechos de lo que trasciende cuando la mujer insiste en reclamar lugares que no le quieren ser entregados. En el mejor de los casos –en el escenario más diplomático– una vez que se terminan los cauces amistosos, las evasivas, incluso las negativas, y desde luego se termina el diálogo y los argumentos... Acontece la violencia en sus diversas formas, no necesariamente literales. Sucede la exclusión, los impedimentos al desarrollo, el bloqueo profesional, la humillación, y también, por supuesto, la violencia de género en su variada paleta de colores. Es en este punto donde esta investigación pone el acento. Explorar cuál es la variedad de roles de género que se proponen respecto a las violencias que se ejercen contra esos personajes femeninos, y qué realidades denuncian las dramaturgas y dramaturgos en este momento, para analizar los roles de este período.

En la actualidad aparecen muchas líneas argumentales en las que el personaje femenino que se ha ganado un lugar en el mundo profesional por méritos propios, termina dejándolo todo por amor. Esto nos remite a una época sin duda anterior, y es un indicador ideológico. Un mensaje concreto que conduce a plantear la cuestión de por qué la evolución del capitalismo implica la vuelta a casa del personaje femenino. Frente a este discurso que aparece en el cauce “oficial” del cine comercial, o la literatura best seller, que está experimentando un auge de la llamada “chic lit” (literatura para chicas) en EEUU y Reino Unido, nos interesa pensar, indagar en un ámbito que pertenece al mundo de las ideas, la filosofía y la reflexión más profunda, como es el teatro. ¿Qué cuentan hoy los autores españoles?

4. HIPÓTESIS

La realidad española para la mujer tiene su reflejo en el discurso teatral de este momento preciso. Los recientes cambios en el feminismo institucional tienen distintas consecuencias en todos los planos de la vida, y así lo refleja el teatro que se escribe y se produce. Sin embargo, la disociación de la realidad y el deseo entre lo propuesto en el marco de la vida pública o institucional y los resultados en la vida doméstica o en la profesional, es una constante en temas de género en nuestro país. Frente a la Ley de Igualdad de 2007, se sitúa la realidad y los múltiples obstáculos para materializar todos sus artículos en la práctica, y así lo refleja el teatro y la pluralidad de las mujeres que muestra, y cómo se enfrentan a todos los obstáculos que se les plantean.

5. LÍMITES CRONOLÓGICOS PARA EL ESTUDIO. CORPUS DE AUTORAS Y AUTORES SOBRE EL QUE SE CENTRA EL TRABAJO

Hemos escogido el período comprendido entre el año 2002 y el 2012, por las razones que ya hemos apuntado en apartados anteriores, ya que comprenden el principio del cambio de siglo, con todos los condicionantes que ello conlleva. Además, los numerosos cambios en el escenario social para la mujer, al menos desde lo institucional, reclaman una revisión del reflejo en el panorama teatral, que debe ser eco del pulso social.

Es necesario explicar de igual modo, que el carácter de este trabajo no es cuantitativo sino cualitativo. No pretende ponderar todo el material existente en la franja temporal analizada ni mucho menos, sino que la metodología se basará en estudios de caso puntuales, que darán cuenta de un área concreta de exposición, tanto de temáticas, como de intereses y puntos en común desde distintas dramaturgias. Se trata de desentrañar de alguna forma la problemática que esconden distintos tipos de dramaturgia que se producen en un mismo período de tiempo, con distintos planteamientos tanto estilísticos, como de contenido. Qué tipo de mujeres hay dentro de estos materiales.

Las obras escogidas pertenecen a distintas autoras y autores, intentando seleccionar diversas franjas de edades, experiencias, estilos y trayectorias para lograr una mayor heterogeneidad en el análisis y los puntos de vista:

- *Barcelona, mapa de sombras*. Lluïsa Cunillé (Ediciones Autor. 2007).
- *Delicadas*. Alfredo Sanzol (Acotaciones 27. Julio-Dic 2011).
- *La tortuga de Darwin*. Juan Mayorga (Ñaque 2008).

- *NN12*. Gracia Morales (Ediciones Autor. 2010).
- *Presas*. Verónica Fernández e Ignacio del Moral (CDN. 2007).
- *Santa Perpetua*. Laila Ripoll (Huerga y Fierro. 2011).
- *La bala en el vientre*. Marco Canale (Fundamentos. 2006).
- *El método Gronholm*. Jordi Galcerán (Fundación Autor. 2006).
- *La casa de la fuerza*. Angélica Liddell (La uña rota. 2011).
- *El deseo de ser infierno*. Zo Brinviyer (Centro de Doc. Teatral. 2011).

5.1 PERFIL BIOGRÁFICO DE LLUÏSA CUNILLÉ

Nacida en 1961 en Badalona (Barcelona), pertenece a una generación de autores y autoras españolas que se formó en la dramaturgia asistiendo a talleres de escritura dramática con José Sanchis Sinisterra, en su caso, en la sala Beckett de Barcelona. En estos mismos talleres ha seguido colaborando desde 1992. Fundó en 1995 con Paco Zarzoso y Lola López la Compañía Hongaresa de Teatro, y en 2008, con Xavier Albertí y Lola Davó, la compañía La Reina de la Nit. Escribe indistintamente en catalán y en castellano, pero su material se ha traducido a infinidad de lenguas y publicado en multitud de editoriales de todo el mundo.

De lo que se conoce de su vida, para establecer un perfil biográfico, hay muy poco, aparte de lo que acabamos de referir, ya que es una autora que no se prodiga en apariciones en ningún ámbito público, ni publica opiniones, reseñas, o reflexiones sobre su material o el de otros.

Queda solamente aludir a la ingente cantidad de premios recibidos y la prolífica producción de obras a la que se dedica incansablemente. Hasta la fecha ha estrenado cuarenta y una obras de teatro. Cabe añadir también que esta es su única dedicación, la escritura dramática. No es una autora que cultive ningún otro género o publique en algún ámbito de tipo periodístico. Esto sin duda, define perfectamente su perfil profesional. Al igual que su dramaturgia, escueta, y -como el propio Sanchis la define- "de la sustracción", los datos que nos llegan de su persona son también escasos, o inexistentes.

En referencia a su estilo, podemos decir que hay algo muy concreto en la definición que establece su mentor acerca del mismo, ya que algo que vertebra su trabajo sin duda es la economía, lo conciso y concreto, tanto en el lenguaje

como en la concepción. Hay cierta austeridad y un tono muy serio y profundo que inunda todos sus materiales (aunque estén concebidos desde la crítica y el sentido del humor). Su temática siempre abunda, rodea y gira en torno a las relaciones humanas, o podríamos decir a la dificultad de los humanos para relacionarse, los vínculos que se establecen con el otro, la imposibilidad de salir de uno, de comprender o de indagar en el ser que hay enfrente o de asimilar el mundo que nos rodea, siempre hostil e incomprensible. Personajes aislados y solos, perplejos y en cierta manera inmóviles en sus pequeños espacios, en lo que conocen de sí mismos.

Es importante señalar también que aunque hay algo realista en su creación, que representa la actualidad y el mundo que todos conocemos, el código de expresión de sus personajes y su lenguaje, está impregnado de poesía. Las imágenes y la profundidad que acompaña a los momentos que crea, son su sello personal.

Sus premios y reconocimientos:

- Premio Born de Teatro (Cercle Artistic (Menorca)) en 2010 por *El temps*.
- Premio Nacional de Literatura Dramática en 2010 por *Aquel aire infinito*.
- Premio Lletra D'Or en 2008 por *Après moi, le déluge*.
- Premi Nacional de Teatre (Generalitat de Catalunya) en 2007.
- Premio Max de las Artes Escénicas. Mejor Autor Teatral en Castellano (Sociedad General de Autores y La Fundación Autor) en 2007 por *Barcelona, mapa de sombras*.
- Premio Ciutat de Barcelona de Artes Escénicas (Ayuntamiento de Barcelona, Institut de Cultura) en 2004 por *Barcelona, mapa d'ombres*.

- Premi Crítica de Barcelona en 2000 por *Passatge Gutenberg*.
- Premio Born de Teatro (Cercle Artistic (Menorca)) en 1999 por *L'aniversari*.
- Premio Ciutat d'Alcoi de Poesía (Ayuntamiento de Alcoi) en 1998 por *L'afer*.
- Premio Ciudad de Lleida en 1997 por *Doze treballs*.
- Premio Nacional de Literatura Catalana de Teatro (Institución de las Letras Catalanas) en 1997 por *Accident*.
- Premio María Teresa León para Autoras Dramáticas (Asociación de Directores de Escena de España, Instituto de la Mujer, Sociedad General de Autores y Editores) en 1997 por *Instante [Accésit]*.
- Premio Crítica de Barcelona en 1994 por *Libración*.
- Premio Ignasi Iglesias (Diputación de Barcelona) en 1991 por *Berna [Accésit]*.
- Premio de Teatro para Autores Noveles «Calderón de la Barca» (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)) en 1991 por *Rodeo*.

Algunas de sus obras estrenadas como autora:

- ILUSIONISTAS. Estrenada en la sala Matilde Salvador de Valencia por la Compañía Hongaresa en el año 2004 dentro del festival VEO.
- BARCELONA, MAPA D'OMBRES. Estrenada en la Sala Beckett de Barcelona en el año 2004.
- EL PES DE LA PALLA. Dramaturgia sobre las novelas de Terenci Moix "El cine de los sábados" y "El beso de Peter Pan". Estrenada en el Teatre Romea de Barcelona en el año 2004.

- OCCISIÓ. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en el año 2005.
- CONOZCA USTED EL MUNDO. Estrenada en la Sala Cuarta Pared de Madrid en el año 2005 por la Compañía Hongaresa.
- PPP. Dramaturgia escrita con Xavier Albertí sobre la vida y obra de Pier Paolo Pasolini. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en el año 2005.
- LA CANTANT CALBA AL McDONALD'S. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en el año 2006.
- APRÈS MOI, LE DÉLUGE. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en el 2007. Estrenada en castellano en el Centro Dramático Nacional.
- SALÓ PRIMAVERA. Escrita junto a Paco Zarzoso y estrenada en el Festival Temporada Alta de Girona en 2007.
- EL DUO DE LA AFRICANA. Dramaturgia a partir de la zarzuela de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 2007.
- ASSAJANT PITARRA. Dramaturgia a partir de la obra de Pitarra. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 2007.
- EL BORDELL. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 2008.
- EL ALMA SE SERENA. Escrita con Paco Zarzoso y estrenada en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto por la Compañía Hongaresa en 2010.
- DICTADURA-TRANSICIÓ-DEMOCRÀCIA. Escrita con otros autores. Estrenada en el Teatre Lliure de Barcelona en 2010.

- PATOS SALVAJES. Escrita con Paco Zarzoso y Lola López y estrenada en la Casa de la Cultura del Puerto de Sagunto por la Compañía Hongaresa en 2011.

Y su teatro publicado:

- El alma se serena: drama cósmico valenciano - Media Vaca, (2012)
- Húngaros / Representada en la Sala Cuarta Pared en Madrid en 2002 - Ediciones Laborum, (2012)
- Denbora - Artezblai, (2011)
- El temps - Arola, (2011)
- Dictadura, transició, democràcia /con Xavier Albertí, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet i Marcel Borràs - Fundació Teatre Lliure, (2010)
- Ilusionistas - Ediciones Laborum, (2010)
- Aquel aire infinito - Ñaque, (2009)
- Deu peces - Ediciones 62, (2008)
- El bordell - Fundación Teatre Lliure, (2008)
- Après moi, le déluge - Fundació Teatre Lliure, (2007)
- Assajant Pitarra / con Xavier Albertí - Fundación Teatre Lliure, (2007)
- La cantant calba al McDonald's - Fundación Teatre Lliure, (2006)
- Febrer - (2005)
- Barcelona, mapa d'ombres - Re & Ma 12, (2004)
- Barcelona, mapa d'ombres - Re & Ma 12, (2004)
- El gat negre - Pagès, (2001)
- La cita - Novalibro.com, (2001)

- Más extraño que el paraíso - (2001)
- Privado - Novalibro.com, (2001)
- Privado - Novalibro.com, (2001)
- Passatge Gutenberg - Pagès, (2000)
- Ultramarins - Arola, (2000)
- Vacants - Tres i Quatre, (2000)
- La venda - Arola, (1999)
- L'aniversari - Arola, (1999)
- Apocalipsi - Proa, (1998)
- Dotze treballs - Pagès, (1998)
- L'afer - Península, (1998)
- Vacentes - Colegio de España, (1998)
- Desde los interiores contrariados de tan calados por el desapego - (1997)
- El instante - Asociación de Directores de Escena, (1997)
- Accident - Instituto del Teatro, (1996)
- Diàlegs 1 - Lumen, (1996)
- Libración - Sociedad General de Autores y Editores, (1996)
- Rodeo - Sociedad General de Autores y Editores, (1992)
- Berna - Instituto del Teatro, (1991)
- El darrec joc - Lluïsa Cunillé -editor-, (1987)
- Cuarto creciente - Lluïsa Cunillé -editor-, (1986)

- El hermano mayor del señor K - Lluïsa Cunillé -editor-, (1986)
- El reposo - Lluïsa Cunillé -editor-, (1986)¹

1 Breve bibliografía sobre Lluïsa Cunillé:

· OLIVA, César. Teatro español del siglo XX. Síntesis. 2004 (Pág. 328).

· ALBERTÍ, Xavier. Cunillelandia. Primer Acto 284 (Págs. 40, 41).

· VISAT. Revista digital de literatura i traducció del PEN Catalá:

<http://www.visat.cat/traduuccions-literatura-catalana/cat/autor/139/4/teatre/lluïsa-cunille.html>

Muestra de Teatro Español de Autores contemporáneos:

<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0034.html>

SALA BECKETT. Obrador internacional de Dramatúrgia (Programación de Barcelona. Mapa de sombras).

<http://www.salabeckett.cat/arxiu/barcelona-mapa-dombres-de-lluïsa-cunille-dir-lurdes-barba/?searchterm=lluïsa%20cunillé>

5.2 PERFIL BIOGRÁFICO DE ALFREDO SANZOL

Nace en Madrid, en 1972 y se licencia en Derecho por la Universidad de Navarra y en Dirección de Escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

En 1999 dirige *Como los griegos* de Steven Berkoff que posteriormente resulta nominado Mejor Espectáculo Revelación en los Premios Max del 2000 y crea la compañía Producciones del Callao. Al año siguiente escribe y dirige *Carrusel Palace*, espectáculo con el que gana la Maratón de Teatro Breve de la Comunidad de Madrid. En ese mismo año escribe y dirige *Couscous y churros*, que se estrena en la sala Cuarta Pared, y *El problema de los viejos* de Darío Fo. En 2002 estrena su texto *Missing* en el festival Escena Contemporánea y crea la comedia para televisión *Living Lavapiés*, que se emite en Telemadrid. En 2003, 2004 y 2005 escribe y dirige *Móviles*, *Caleidoscopio* y *Cómo levantar piedras sin hundirte en las aceras*, tres espectáculos de calle para el festival Valencia Escena Oberta (VEO). En 2006 y 2007 escribe y dirige *Risas y destrucción*, que se estrena en la Cuarta Pared, y comienza una etapa de trabajo como ayudante de dirección de Gerardo Vera con *Divinas palabras* y *Un enemigo del pueblo* (ambas para el Centro Dramático Nacional). En 2008 escribe y dirige *Sí, pero no lo soy*, con producción del CDN, con la que obtiene cuatro nominaciones a los Premios Max de 2009. En 2009 dirige *La cabeza del bautista* de Valle-Inclán, dentro del espectáculo *Avaricia, lujuria y muerte*, producido por el CDN. En 2010 escribe y dirige *Delicadas*, producción de T de Teatro, estrenada en el Festival Grec. La traducción al catalán de su texto corre a cargo de Sergi Belbel, y posteriormente se representa en el Teatro Español. Es también en 2010 que escribe y dirige *Días estupendos*, producción del CDN y Lazona. En 2011 escribe y dirige *En la luna* para estrenarla

en el Teatro La Abadía, coproducida por el Teatre Lliure y La Abadía.²

Es su teatro un ámbito dedicado a lo fragmentario, aunque sólo en forma externa, ya que hay una concreción certera en el transcurso de la acción dramática, que conduce al espectador en una línea de discurso. Y conviene comentar la importancia del concepto de memoria en su corpus, que es un tema recurrente y que tiene un peso específico en todas sus obras. Además, como se puede apreciar en la obra que analizamos en este mismo trabajo, como ejemplo, hay un estilo único del autor, que combina perfectamente el sentido del humor con la propia tragedia, llegando a un estadio sublime, como bien señala Ignacio García May en la Revista Acotaciones en la que encontramos *Delicadas*:

El público se carcajea viendo las obras de Sanzol, y confieso que este detalle me intriga porque hay algo en su humor que no invita a la risotada sino a la meditación. Acaso sea yo el equivocado pero me parece que su universo es más lírico que abiertamente cómico. Dicho de otro modo, suceden en estas escenas tales cosas que la risa, siendo merecida, no resulta suficiente para premiarlas en su justa medida.

Ignacio García May (Acotaciones 27
Julio-Diciembre. 2011)

Y así como retrata personajes con los que nos identificamos completamente, existe un universo completamente

2 Breve Bibliografía:

- Sí, pero no lo soy (CDN. 2008).
- Delicades (Edicions 62. 2010).
- Días Estupendos (CDN 2010).
- En la luna (Publicada en Artezblai, 2012).
- Revista teatral Acotaciones (Fundamentos. Julio-Diciembre de 2011)
- Web de Muestra de teatro de autores españoles contemporáneos:
<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0516.html>

personal y único que tiene más que ver con lo poético, que da cuenta de una dramaturgia muy estudiada, sin azar, que va directa y económicamente a contar lo que pretende sin alharacas, sin abundar ni regodearse y sin rodeos.

5.3 PERFIL BIOGRÁFICO DE JUAN MAYORGA

Nacido en Madrid, en 1965. Doctor en Filosofía y en licenciado en Matemáticas, se ha formado en Münster, Berlín y París. Mantiene la plaza de profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid aunque hace algunos años que permanece en excedencia voluntaria. En la actualidad, su actividad docente continúa en el marco del máster de reciente creación, en la Universidad Carlos III dedicado a las Artes Escénicas.

Una de las voces que ha obtenido más reconocimiento en la dramaturgia actual tanto en España como en diferentes partes del mundo. Su obra ha sido representada en Argentina, Australia, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Costa Rica, Croacia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Grecia, Hungría, Irlanda, Italia, México, Noruega, Perú, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Suiza, Ucrania, Uruguay y Venezuela, y traducida a los idiomas alemán, árabe, búlgaro, catalán, coreano, checo, danés, francés, gallego, griego, húngaro, inglés, italiano, noruego, polaco, portugués, rumano, ruso y serbocroata.

Es un autor tremendamente prolífico que ha escrito unos cincuenta y tres textos teatrales, entre obras y teatro breve³,

3 Es autor de los siguientes textos teatrales: *Siete hombres buenos*, *Más ceniza*, *El traductor de Blumemberg*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Angelus Novus*, *Cartas de amor a Stalin*, *El Gordo y el Flaco*, *Sonámbulo*, *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *Job*, *Hamelin*, *Primera noticia de la catástrofe*, *El chico de la última fila*, *Fedra*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua*, *El elefante ha ocupado la catedral*, *La lengua en pedazos*, *Si supiera cantar, me salvaría* y *El cartógrafo*.

El volumen "Teatro para minutos" ha reunido sus textos teatrales breves: *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *El Guardián*, *La piel*, *Amarillo*, *El Crack*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *El buen vecino*, *Candidatos*, *Inocencia*, *Justicia*, *Manifiesto Comunista*, *Sentido de calle*, *El espíritu de Cernuda*, *La biblioteca del diablo*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun para la felicidad*, *Departamento de Justicia*, *JK*, *La mujer de los ojos tristes*, *Las películas del invierno* y *581 mapas*.

Ha escrito versiones de *El monstruo de los jardines* (Calderón de la Barca), *La dama boba* (Lope de Vega), *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), *La visita de la vieja*

además de las numerosas traducciones, versiones, adaptaciones y encargos de los que también es autor.

Entre los premios que le han sido concedidos figuran el Premio Nacional de Literatura Dramática por La Lengua en Pedazos (2013), el Valle-Inclán (2009), el Max al mejor autor (2006, 2008 y 2009), el Max a la mejor adaptación (2008) y el Premio Nacional de Teatro (2007).⁴

En el estilo de Juan Mayorga podemos establecer muchas líneas de análisis, pero probablemente a modo de reseña breve, como introducción al presente análisis, cabe señalar que todo su teatro tiene una enorme influencia de su visión filosófica de la vida. Un teatro que propone preguntas y que busca conectar con la esencia y la tarea última de este: Confrontar al ser humano con sus miserias, con sus dudas, con sus miedos, con quien en definitiva es, y para qué está en el mundo. Un teatro que, además de entretener (como proponía Brecht) tiene que hablar de las grandes preguntas del ser humano. Como él mismo dice en la Revista (Pausa) que publica el Obrador de la Sala Beckett:

Qué extraordinario invento nos entregaron los griegos:
un arte en el cual unos ciudadanos ponen en pie unas ficciones que permiten a otros reflexionar sobre sus propias vidas, sobre lo que viven o sobre lo que querrían vivir.

Conversación con Juan Mayorga (Pausa 32).

dama (Friedrich Dürrenmatt), *Natán el sabio* (Gotthold Ephraim Lessing), *El Gran Inquisidor* (Feodor Dostoievski), *Divinas palabras* (Ramón María del Valle-Inclán), *Un enemigo del pueblo* (Henrik Ibsen), *Rey Lear* (William Shakespeare), *Ante la Ley* (Franz Kafka), *Platonov* (Anton Chejov) y *Woyzeck* (Georg Büchner). Con Juan Cavestany es coautor de *Alejandro* y *Ana, lo que España no pudo ver de la boda de la hija del presidente* y de *Penumbra*.

4 Breve bibliografía:

Teatro 1989-2014 (La Uña Rota. Segovia. 2014)

La tortuga de Darwin (Ñaque. Madrid. 2008)

Teatro para minutos (Ñaque. Madrid. 2010)

Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos Españoles:

<http://www.mustrateatro.com/autores/a0170.html>

Revista (Pausa). Tercera época. Núm. 32. Anuari 2010.

5.4 PERFIL BIOGRÁFICO DE GRACIA MORALES

Nacida en Motril, Granada, en 1973. Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada; su tesis doctoral, titulada *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana* obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado.

Ha llevado una intensa actividad investigadora y académica, trabajando en diversas facultades en Andalucía, y desde entonces 2009 se ha incorporado a la de Universidad de Granada, donde imparte clases de Literatura Hispanoamericana y Española.

Cofundadora de la compañía Remiendo Teatro (creada en 2000), ha puesto en escena diez textos suyos siendo en ocasiones directora, ayudante de dirección o actriz.

Autora de unos veintidós textos, entre colaboraciones, obras, textos breves⁵... Es también poetisa, con numerosos

5 *De aventuras* (ANAYA, Colección Sopa de Libros, 2012).

Quince Peldaños (LIBARGO, 2011.)

NN12 (FUNDACIÓN AUTOR, Colección TeatroAutor, 2010).

NN12 (CELCIT. Argentina, 2011. Edición digital.)

Entre puertas y paredes. Un horizonte amarillo en los ojos // Histoires de portes et de murs. Un horizon doré au fond des yeux, edición bilingüe (PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL. Toulouse (Francia), 2010).

Un lugar estratégico (CAOS EDITORIAL, 2010.)

Como si fuera esta noche (PASO DE GATO, México D. F., 2010.)

La hora del baño (JUNTA DE ANDALUCÍA, Consejería de Cultura, Sevilla, 2010.)

Como si fuera esta noche. Mujeres para mujeres. (Teatro breve, INSTITUTO ANDALUZ DE LA MUJER – Jirones de Azul, Sevilla, 2009, pp. 145-181.)

La orilla perra del mundo. Pilar Campos, Ignasi García, Damaris Matos, Gracia Morales, Juan Alberto Salvatierra, Marilía Samper (bajo la coordinación de José Sanchis Sinisterra), (AKAL, Madrid, 2008.)

Heridas. Carmen Losa, Ana Martín Puigpelat, Rosa Molero, Gracia Morales y Nidia Moros (bajo la coordinación de Adolfo Simón). (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, 2008.)

En sombra. Homenaje desde Andalucía a Samuel Beckett. (CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, Sevilla, 2008, pp. 49-57.)

Un lugar estratégico. (PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL, Université de Toulouse. Edición bilingüe francés-español. Toulouse, 2006.)

Como si fuera esta noche (Colección Teatro de Papel, nº 1, PRIMER ACTO, Madrid, 2005.)

textos publicados también en ese ámbito de creación, así como artículos de investigación, que son el resultado de su proceso durante años en dicha área. Algunos de sus textos están traducidos al inglés y al italiano, así como puestos en escena en Hispanoamérica.

Entre los premios⁶ que ha recibido, a lo largo de su carrera, figuran:

Echarse a andar. VV. AA., ¡Telón, telón!. Siete nuevas comedias, siete entremeses nunca antes representados, (4 DE AGOSTO, Logroño, 2005.)

Un lugar estratégico. Colección Premio Miguel Romero Esteo. (Centro Andaluz de Teatro, JUNTA DE ANDALUCÍA, Sevilla, 2005.)

Prolegómenos. Colección Dramática latinoamericana del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación teatral (CELCIT. Argentina, agosto de 2004. Edición digital.)

Vistas a la luna e Interrupciones en el suministro eléctrico. Colección Nuevos autores. (TEATRO INDEPENDIENTE ALCALAÍNO, abril de 2003.)

Como si fuera esta noche. Colección Dramática latinoamericana del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación teatral (CELCIT. Argentina, febrero de 2003. Edición digital.)

Como si fuera esta noche. (PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL, Université de Toulouse. Edición bilingüe francés-español. Toulouse, 2004.)

Formulario quinientos veintidós. Colección Premio de Teatro Breve. (COORDINADORA DE CTIVIDADES TEATRALES ARRABAL TEATRO (Valencia), marzo de 2002.)

Interrupciones en el suministro eléctrico. Colección Dramática latinoamericana del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación teatral (CELCIT. Argentina, febrero de 2002. Edición digital.)

Quince peldaños. Colección Premio Miguel Romero Esteo. (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LAS RTES ESCÉNICAS DE ANDALUCÍA. Sevilla. 2001)

Quince peldaños. Colección Premio Marqués de Bradomín. (INSTITUTO DE LA JUVENTUD y ÑAQUE. Madrid, septiembre de 2001.)

Papel. (REVISTA EXTRAMUROS, nº 17. Granada, 2000.)

Averías. (REVISTA EL VENTANAL, nº 9. Almuñécar (Granada), 2000.)

6 2011: XII Premio SGAE de Teatro Infantil y Juvenil 2011 por *De aventuras*.

2008: XVII Premio SGAE de Teatro 2008 por NN 12.

2004: Primer "Premio de Poesía del Zaidín Javier Egea" por *De puertas para dentro*.

2003: "Premio Miguel Romero Esteo" (C.A.T.) por *Un lugar estratégico*.

2000: Primer Premio en el "Certamen Internacional de Teatro Breve Fundación Ciudad de Requena" por *Formulario Quinientos Veintidós*.

2000: "Premio Marqués de Bradomín" por *Quince Peldaños*.

2000: Accésit del "Premio Miguel Romero Esteo" por *Quince Peldaños*.

1999: Accésit del "Premio Miguel Romero Esteo" por *Interrupciones en el suministro eléctrico*.

1998: Finalista del "Premio Miguel Romero Esteo" por *Puestos en escena*.

1997: Finalista del "Premio Miguel Romero Esteo" por *Reflejos*.

Primer Premio en el Certamen Internacional de Teatro Breve Fundación Ciudad de Requena (con *Formulario quinientos veintidós*) en 2000 y el Premio Marqués de Bradomín (con *Quince peldaños*); en 2003 consigue el Premio Miguel Romero Esteo (con *Un lugar estratégico*). Al año siguiente, su libro de poemas *De puertas para dentro* es galardonado con el Premio de Poesía del Zaidín Javier Egea. Finalmente, en 2008 obtiene el Premio SGAE de Teatro con su texto *NN 12*.⁷

Sin duda entre los temas que vemos en su corpus dramático se observa un enorme interés por denunciar la violencia machista, la misma obra que analizamos aquí es un claro ejemplo, pero también otras (tal es el caso de *Como si fuera esta noche*). De esa misma forma plantea diferentes conflictos que hablan de diferentes problemáticas con personajes vulnerables por algún motivo. El tema de la memoria histórica y la opresión totalitaria de los sistemas de poder está presente también en su material en distintas formas, como veremos al analizar más en profundidad *NN12*.

Lo más remarcable en su estilo es que aunque acomete temas completamente reales, y de denuncia social, hay una elevación a un terreno artístico, poético que los sublima. Que los convierte en algo que trasciende su naturaleza misma, y por tanto en metáfora y en concepto.

Como ella misma dice en un artículo para la Revista de Teatro del Celcit, hay un deseo en su material de crear cierta desazón, por tanto, de invitar al espectador a la reflexión, a

7 Breve bibliografía:

<http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/cuaderno-de-bitacora-nn-12/>

<http://www.remiedoteatro.com/gracia.htm>

<http://www.muestrateatro.com/autores/a0201.html>

NN12 (Fundación Autor. 2010).

Revista Celcit. Núm. 24. <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc.php>

la duda y al conflicto mismo. A plantearse de verdad ciertas cuestiones.

Desde que empecé a escribir teatro reconozco una intención, renovada en cada uno de mis textos: la de inquietar al público, la de desconcertarle y hacerle que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad y ponga en tela de juicio este supuesto 'bienestar' en el que vivimos.

(Gracia Morales. "El difícil equilibrio",
Revista Teatro n. 24 del CELCIT)

5.5. PERFIL BIOGRÁFICO DE IGNACIO DEL MORAL y VERÓNICA FERNÁNDEZ

Ignacio del Moral nace en San Sebastián en 1957. Aunque empieza a estudiar Ciencias Biológicas, nunca termina sus estudios, y pasa a formar parte del grupo Teatro Libre, capitaneado por José Luis Alonso de Santos, donde entra en contacto con el mundo de la interpretación por primera vez. En 1982 escribe *La Gran Muralla*, su primera obra. Desde ese momento abandona la interpretación y se dedica a la escritura dramática. En un primer momento de textos teatrales y después también de guiones de televisión y de cine. El primer guión en el que colaboró para televisión fue de la mano de José Luis Alonso de Santos, creando *Eva y Adán, agencia matrimonial* (1988), para Televisión Española. Después se integra en la dinámica de la escritura de guión para distintos programas de televisión, como *Pero ¿Esto qué es?* Donde conoce a Fernando León de Aranoa con quien años más tarde escribiría el texto de *Los lunes al sol* (2002). Antonio Mercero contó con él para la escritura de los guiones de la exitosa serie *Farmacia de Guardia* (1990) y ese es un punto decisivo en su carrera posterior. A partir de entonces su carrera como guionista se consolida. Otras series en las que ha participado como guionista desde entonces son: *Buscavidas* (A3 TV), *Ay, Señor, Señor* (A3 TV), *Al sur y Los Reyes* (No llegaron a emitirse, dirigidas por Fernando Colomo para A3 TV), *Todos los hombres sois iguales* (Tele 5), *Querido Maestro* (Tele 5), *Hermanas* (Tele 5), *El comisario* (Tele 5), *Abogados* (Tele 5)...

Ha recibido cinco premios Goya por *Los lunes al sol*, así como la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián. Durante años continúa colaborando con Verónica Fernández, y también con el guionista y director de cine David Planell.

En cuanto a la escritura para el teatro, ha creado las siguientes obras: *La Gran Muralla*, *Soledad y ensueño de Robinson Crusoe*, *Historias Para Lelas* (en colaboración con Margarita Sánchez), *Días de Calor* (Viure a Malibu), *La Mirada del Hombre Oscuro*, *Rey Negro*, *Páginas Arrancadas del Diario de P.*, *Fugadas*, *La Noche del Oso*, *Presas* (en colaboración con Verónica Fernández), *Zona Catastrófica* y *Mientras Dios Duerme*.

Y cuenta con los siguientes premios en su haber:

Premio de Teatro infantil sobre el medio ambiente, Ayto. de Badajoz 1982 por *La Gran Muralla*.

Premio SGAE por *La Mirada del Hombre Oscuro*.

Premio del Cabildo Insular de Gran Canaria por *Días de Calor*.

Premio Hogar Sur de Teatro de Comedia por *Que no se entere nadie*.

Premio Carlos Arniches 2002 por *La Noche del Oso*.

Algunas de sus obras han sido traducidas y representadas en catalán, inglés, francés, italiano, sueco, griego, checo, rumano y flamenco.⁸

Verónica Fernández nace en Vinuesa, Soria, en 1971. Se licencian en Filología Hispánica y obtiene el Grado en Escritura de Guión por la ECAM. Es un nombre presente en casi todos los guiones que se producen en nuestro país, tanto de televisión como de cine (*El comisario*, *Cuéntame*, *El Síndrome de Ulises*, *Hospital Central*, *El bola* –por la que obtuvo un Goya–...) y además escribe teatro y desarrolla una activa

⁸ Breve bibliografía:

<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0035.html>
PRESAS. (Cortesía del propio autor, que nos lo ha facilitado en pdf ya que el texto está descatalogado).

vida docente a caballo entre la ECAM y la Universidad Carlos III (Máster de guión).

En cuanto a su escritura para el teatro, además de haber escrito a cuatro manos junto a Ignacio del Moral la obra que aquí analizamos, ha escrito *Dos* (1992), *Vía estrecha* (1994), *Trabajos de amor perdidos* (1997), y *Sonata de rencor* (también con Ignacio del Moral en 2007) recientemente fue una de las elegidas por el Laboratorio Rivas Cherif del CDN en su plataforma *Escritos en la Escena* para desarrollar la escritura a pie de escenario de su propuesta *Serena Apocalipsis*.

También ha publicado tres novelas: *De qué va esto del amor* (2001) y *Descalza por la vida* (2007), ambas a cuatro manos con Yolanda García Serrano y *Lope* (2011).

En cuanto a sus galardones, obtuvo el Premio Destino Guión en 2001.

5.6 PERFIL BIOGRÁFICO DE LAILA RIPOLL

Nace en Madrid, en 1964. Siguiendo los pasos de su madre, Concha Cuetos, cursa estudios de Interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y en 1991 funda Producciones Micomicón, junto a José Luis Patiño, compañía en la que han producido todos sus textos, incluidas numerosas adaptaciones del Siglo de Oro. También pasó por la escuela de interiorismo, así que su trabajo pasa por las distintas disciplinas de la creación escénica, desde el figurinismo a la escenografía, la dirección, la interpretación, y por supuesto la dramaturgia. También se dedica a la docencia. En todas sus versiones de textos clásicos, hay un traslado a otras realidades actuales en la trama argumental, que aportan una nueva dimensión a los textos escogidos (*Los melindres de Belisa de Lope* y *La Dama Boba*). Para *La ciudad sitiada* (Premio Caja España 1999), se basa en la *Númancia* de Cervantes. Dentro de su temática hay una línea constante que tiene que ver con la memoria de la Guerra Civil española, y en ella se basan varias obras de su trayectoria. Haciendo uso de diferentes géneros que van desde el sainete al terror, el costumbrismo, la farsa... Cuenta historias que entroncan con el drama y la tragedia, abordándolas siempre desde el sentido del humor.

También se ha enfrentado a la dirección como es el caso del montaje de *Barcelona, mapa de sombras*, de Lluïsa Cunillé en su estreno para el CDN.⁹

9 Breve bibliografía:

Biografía Teatral de Laila Ripoll" Revista Primer Acto. N°310.2005 (p.128-130)

RIPOLL, Laila. Los niños perdidos. En Primer Acto. N°310 2005

La Ciudad Sitiada. En El Pateo, Madrid, 2003

Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2001

<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0035.html>

SANTA PERPETUA. (Huerga y Fierro, 2011)

Premios obtenidos:

- Finalista VALLE INCLÁN, 2011
- Premio ARTEMAD, 2007
- Finalista MAX al Mejor Autor Teatral en Castellano, 2003
- Mérito al Mejor Texto del Festival de Teatro Hispano de Miami (Estados Unidos), 2003
- OJO CRÍTICO DE TEATRO de Radio Nacional de España, 2002
- Finalista Premio NACIONAL DE LITERATURA DRAMÁTICA, 2002
- Primer Premio CERTAMEN DE DIRECTORAS DE ESCENA de Torrejón de Ardoz, 2002
- Mención Especial del Jurado “M^a TERESA LEÓN”, 2002
- Primer Premio MEJOR DIRECCIÓN del CERTAMEN DE DIRECTORAS DE
- ESCENA de Torrejón de Ardoz, 1999
- Premio JOSÉ LUIS ALONSO de la Asociación de Directores de Escena, 1999
- CAJA ESPAÑA para Textos Dramáticos, 1996¹⁰

10 Publicaciones:

SANTA PERPETUA. Huerga y Fierro, 2011

LOS NIÑOS PERDIDOS. Primer Acto nº 310, 2005. KRK Ediciones, 2010. Castalia Ediciones, 2011

(Volumen “Dramaturgas españolas en la escena actual”)

ESCAPING LABYRINTHS: THE BORDER AND THE LOST CHILDREN. Estreno Contemporary

Spanish Plays, New York 2011

RESTOS: UN HUESO DE POLLO. Primer Acto nº 330 IV/2009

PRONOVIAS y 11 DE MARZO, SGAE, 2006 (Volumen “Once voces contra la barbarie”)

Sus textos han sido traducidos al árabe, euskera, francés, gallego, inglés, italiano, portugués, rumano, y ha realizado también textos radiofónicos, entre los que se encuentran *El Convoy de los 927* (Para Radio Nacional de España, 2007), *El guante de hierro* (a partir de la obra homónima de Jorge Díaz. Radio Nacional de España, 2007) y *Guernika: Historia de un viaje* (Para Radio Nacional de España, 2006).

Y entre las adaptaciones, versiones y dramaturgias que ha realizado, se encuentran:

Antígona (2011, Sófocles), *El Arte Nuevo de hacer comedias* (2009, Lope de Vega), *Don Juan Tenorio* (2008, José Zorrilla), *Sueño de una noche de verano* (2008, Shakespeare), *Del rey abajo ninguno* (2007, Rojas Zorrilla), *Fuenteovejuna* (2003, Lope de Vega), entre una larga lista.

QUE NOS QUITEN LO BILAO. ADE Teatro, 2005

VICTOR BEVCH. Publicaciones electrónicas del Centro Nacional de Información y Comunicación

EL DÍA MÁS FELÍZ DE NUESTRA VIDA. Cátedra, 2004 (Volumen colectivo "Teatro breve entre dos siglos"). La Avispa, 2002

ÁRBOL DE LA ESPERANZA. La Avispa, 2004

LA FRONTERA. Biblos, 2003. El Teatro de Papel - Primer Acto, 2009

LA CIUDAD SITIADA. La Avispa, 2004. El Pateo, 2003. Fragmento en el volumen colectivo

"Monólogos de dos continentes". Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999. Ediciones Caja España, 1997.

ATRA BILIS (CUANDO ESTEMOS MÁS TRANQUILAS...). Asociación de Directores de Escena,

2001. CAOS editorial, 2002. Traducción al árabe. CAOS editorial, 2011. FIERE (AICI UN S-A

ÎNTÂMPLAT NIMIC...), Fundatia Culturala "Camil Petrescu", Bucuresti, 2008

UNOS CUANTOS PIQUETITOS. Asociación de Autores de Teatro y Comunidad de Madrid, 2000.

LA CIUDAD SITIADA Micomicón, 1999

5.7 PERFIL BIOGRÁFICO DE MARCO CANALE

Nacido en Buenos Aires, Argentina, en 1977, desde 2001 se instaló en Madrid, donde cursó la licenciatura de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Desde 2008 vive a caballo entre Guatemala y España, y sus textos se han publicado o estrenado en España, Argentina, Marruecos, Francia y Guatemala.

Su obra está marcada por lo político y lo autobiográfico, como él mismo manifiesta, y de una manera radical después de participar en un taller con Angélica Liddell en Guatemala, a partir del cual, su trabajo se decantó por el abandono de la ficción para entrar de lleno en la realidad y lo personal.

La bala en el vientre, que aquí analizamos, obtuvo el V Premio Madrid Sur de Textos Teatrales. *Evita Montonera* se adentra en los conflictos de la lucha armada argentina y fue finalista del XXXI Premi Born de teatro en 2007. *Piel de rinoceronte*, escrita a seis manos junto con Alberto Conejero y Julio Salvatierra, ahonda en el universo del proceso del emigrante y la toma de la decisión personal y política de migrar. Se estrenó en el Festival Thas Arts de Marruecos en 2008. *El duelo*, fue montada para la "Muestra de las Autonomías", generada por el Círculo de Bellas Artes. *La Alambrada* consiguió el Accésit del XVI Premio SGAE, se estrenó en la Sala Beckett de Buenos Aires, y fue representada en el XXIII Festival Iberoamericano de Cádiz. *Collioure. Último viaje de Antonio Machado* se estrenó en el Palacio de la audiencia de Soria. *Mujeres andando* estrenada en el XII Festival Internacional Madrid Sur, fue escrita y co-dirigida por él mismo junto a Virginia Mihura e interpretada por un grupo de mujeres inmigrantes latinoamericanas.

La puta y el gigante, es un espectáculo que estrenó en La Fundición de Bilbao, en el en el marco del BAD, con el apoyo en la escritura de la plataforma Iberescena y con el propio

Marco Canale como actor. El texto, publicado por Artezblai, según el propio autor:

“Nace de la acción de buscar una y otra vez artículos de El País en Internet, siguiendo los nombres de las diferentes masacres perpetradas en Colombia por paramilitares durante el gobierno de Álvaro Uribe, sin encontrar prácticamente ninguna. Y pensar que son demasiados cuerpos torturados y asesinados -con machetes, motosierras, armas de fuego y cuchillos como para que se trate de un descuido. Leer las palabras de los periodistas que hablan de democracia, ayuda al desarrollo y terrorismo, y que nunca nombran la dimensión económica de las masacres”

Marco Canale (Hemeroteca Artezblai, 28 Oct, 2011).

En la actualidad, se encuentra preparando la obra El futuro empezó ayer, que estrenará en el Festival BAD en Bilbao en octubre de 2014. Para la misma, lleva un cuaderno de bitácora público y virtual, que tiene que ver también con la experiencia de lo real y autobiográfico, en el que comparte desde fotografías familiares a recuerdos y sensaciones personales que envuelven el proceso de creación de este montaje, en la forma en que él lo concibe. El blog de la revista de periodismo Nómada (citada a pie de página), recogerá todo este camino creativo y se puede consultar en la medida en la que él comparta su experiencia.¹¹

11 Breve bibliografía:

LA BALA EN EL VIENTRE. (Fundamentos, 2005).

<http://nomada.gt/es-demasiado-facil-pensar-que-todo-es-una-mierda/>

www.redescena.net

www.artezblai.com

ROMERA CASTILLO, José. Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33) (Verbum, 2014).

5.8 PERFIL BIOGRÁFICO DE JORDI GALCERÁN

Nacido en Barcelona, en 1964, cursó estudios de Filología Catalana y empezó a escribir obras que representaba en circuitos amateur, bajo su propia dirección.

En 1995 envía dos obras a concursos de dramaturgia y obtiene el Premi Born de Teatre y el Premio Crítica “Serra D’Or” por *Paraules encadenades*. *Dakota* se lleva el Premio Ignasi Iglésias del Instituto del Teatro de la Diputación de Barcelona.

A partir de aquí, su nombre aparece en el panorama de la dramaturgia y ambas obras han visto numerosas reposiciones, en distintos países e incluso *Paraules encadenades* se ha llevado al cine (dirigida por Laura Mañá).

Su trayectoria es la de un autor comercial, con éxitos rotundos de taquilla y de público, montaje tras montaje. Producciones que funcionan y con una gran acogida.

Entre sus obras están: *Surf* (1990), *Fruita* (1994), *Gaudí* (2002), *El mètode Grönholm* (*El método Grönholm*. 2003), que es de la que nos ocupamos aquí, y ha sido puesta en escena en veinte países con gran éxito, y llevada al cine también. *Paradís* (2000) escrita con Esteve Miralles y Albert Guinovart es premio Butaca al mejor musical (2005), *Carnaval* (2005) dirigida por Belbel y producida por Focus también fue un gran éxito.

Durante su trayectoria también se ha ocupado de adaptar y traducir algunas obras al catalán, como *Estan tocant la nostra cançó* de Marvin Hamlisch y Carole Bayer, *Políticament incorrecte* de Ray Cooney, *Enredos* de Ken Ludwig, *Neville’s Island* de Tim Firth, *La Trilogia della Villeggiatura* de Goldoni... Además de combinar su trabajo en el teatro con la escritura de guiones para series de televisión en Cataluña, como *Nissaga de poder*, *Laura* y *La memoria del cargols*; y

para películas rodadas para la televisión, como *Dues dones*, *Cabell d'àngel*, *Gossos* y *Càmping*. Además, el guión de la famosa serie *El cor de la ciutat* también es obra suya.

Otras obras suyas son *Cancún* (2007), *Burundanga* (2010), que sigue en cartel con éxito abrumador, y recientemente ha escrito y publicado su obra *El crédito*, que está siendo un éxito rotundo de taquilla y por la que le acaban de otorgar el premio Ceres 2014.

Con un estilo claramente identificable con el gran público, personajes bien definidos y reconocibles, Galcerán establece una visión cáustica de la realidad, desde la sencillez de mostrarla tal y como es, y construir tramas bien armadas que se desenvuelven manteniendo la atención al estilo clásico de una *pièce bien faite*. Es por eso que sus obras son irreprochables desde un análisis técnico de carpintería teatral. Cada acontecimiento está en su sitio como mandan los cánones y desde el principio del teatro, no hay nada que funcione mejor para el público. Por otra parte, muestra una realidad despiadada, con personajes que sacan provecho unos de otros, y la competitividad es lo que domina.

En parte, se puede decir que le ha dado un giro a las comedias de “teléfono blanco”, ya que, ha introducido un nivel de crítica mayor y más elevado en un formato para el deleite del gran público, creado desde la concepción del entretenimiento del gran público y con algunos componentes más para pensar.¹²

¹²Breve bibliografía:

<http://www.catalandrama.cat/autores/galceran-jordi>

<http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0044.html>

EL MÉTODO GRÖNHOLM. (Iberautor Promociones Culturales. 2006)

5.9 PERFIL BIOGRÁFICO DE ANGÉLICA LIDDELL

Nace en Figueres (Girona), en 1966. Se licencia en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y también en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid. Es el exponente de la llamada post-dramaturgia española más internacional que tenemos, junto a Rodrigo García, ya que su trabajo es reconocido a nivel mundial. Actriz, autora y directora escénica, ha estrenado sus obras en diferentes países, entre los que se cuentan Alemania, Bolivia, Colombia, Chile, España, Francia y Portugal. También sus textos se han publicado en diferentes lenguas y países.

En palabras de Francisco Gutiérrez Carbajo, que define de manera certera su figura y lo que representa en la dramaturgia actual:

Angélica Liddell es una de las dramaturgas más representativas del panorama europeo contemporáneo, como intenté poner de manifiesto al insertar su teatro dentro de las más importantes manifestaciones artísticas de nuestros días y al abordar la transgresión en su práctica escénica.

Su dramaturgia se caracteriza por la subversión, la conculcación y la transgresión de los códigos imperantes en la actualidad, y por la demolición y la deconstrucción de los mitos y representaciones de la sociedad contemporánea.

(Francisco Gutiérrez Carbajo. Tejiendo el mito. 2010.
UNED. Serie Literatura y mujer siglos XX y XXI).

Desde 1992 crea todos sus montajes en el marco de su compañía Atra Bilis, y además de escribir, representar y dirigir sus propios espectáculos, también escribe narrativa, poe-

sía, y mantiene un blog donde publica parte de su proceso creativo y su agenda.¹³

Sus materiales, que parten del concepto autobiográfico y real, son un una catarsis que sublima su propia humanidad, y de alguna manera intenta conectar con lo divino y lo existencial.

Ha recibido numerosos premios, entre los que se encuentran el reciente Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por *La casa de la fuerza*, el Premio Valle-Inclán en 2008, el Premio Notodo del Público al Mejor Espectáculo 2007 por *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, el Accésit del Premio Lope de Vega 2007 por *Belgrado*, el Premio Ojo Crítico Segundo Milenio en 2005 en reconocimiento de su trayectoria, el Premio SGAE de teatro 2004 por *Mi relación con la comida*, el Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América 2003 por la obra *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*. El Premio del X certamen de Relatos Imágenes de Mujer del Ayuntamiento de León por el cuento *Camisones para morir* y el VIII Premio Ciudad de Alcorcón por la obra *Greta quiere suicidarse*.

Su enormemente prolífico proceso de creación, es el siguiente (desde lo más reciente hacia atrás):

- *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy). (Trilogía china)*. Estrenada en 2013.
- *Ping Pang Qiu. (Trilogía china)*. Estrenada en el Festival de Otoño 2012. Publicada en Les Solitaires Intempestifs (Edición francesa, traducida. 2013).
- *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: Un proyecto de alfabetización. (Trilogía china.)* Estrenada en el Festival de Otoño (Madrid) y en el Festival de Avignon (2011.) Publicada por Artezblai (2012).

13

<http://miputocalendario.blogspot.com.es>

- *La casa de la fuerza*. Estrenada en 2009. Publicada en La Uña Rota. (Segovia. 2011.)
- *Te haré invencible con mi derrota*. Estrenada en 2009. Publicada en La Uña Rota. (Segovia. 2011).
- *Anfaegtelse*. Estrenada en 2008. Publicada en La Uña Rota. (Segovia. 2011).
- *Belgrado*. Publicada por Artezblai en 2008.
- *Boxeo para células y planetas*. Estrenada en 2006.
- *El año de Ricardo*. Estrenada en 2006 y en el CDN en 2007.
- *Mi relación con la comida* (SGAE, 2005)
- *Yo no soy bonita*. Estrenada en 2005.
- *Y como no se pudo...* *Blancanieves* (estrenada en enero de 2005 y publicada en la Revista La Ruta del Sentido, nº8-El miedo (2004), y en el Periódico Diagonal nº5).
- *Y los peces salieron a combatir a los hombres*. Estrenada en 2003 y publicada en la revista El Pateo nº 20.
- *Lesiones incompatibles con la vida*. Estrenado en febrero de 2003. Publicada por Ediçoes do Buraco. 2003.
- *Hysterica passio- Tríptico de la Aflicción*. Estrenada en 2003 y publicada en la Revista Acotaciones nº 12 (Madrid. 2004) y en Editorial Alarcos (Cuba. 2005).
- *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Walheim y extinción*. Publicado en Serie Teatro Americana Actual. Casa de América. (Madrid. 2003).
- *Haemorroísa hasta el polo Norte o Survivor Killer*. Publicado en la Revista Ofelia nº 5 (Madrid. 2001).

- *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno – Tríptico de la aflicción*. Publicado en la Revista Acotaciones nº 12 (Madrid. 2004).
- *El matrimonio Palavrakis – Tríptico de la Aflicción*. Estrenado en febrero de 2001. Publicado en la Revista El Pateo nº 7 (Madrid. 2001), en Revista Acotaciones nº 12 (Madrid. 2004) y en la web El Parnaseo.¹⁴
- *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*. Escrito en 1999. Estrenado en 2007 en el CDN, y publicado por el Ministerio de Cultura. (Madrid. 2007).
- *La falsa suicida*. Estrenada en enero de 2000. Publicado en la Revista Etcétera nº 1 (Brasil. 2003) y en Edições Do Buraco (Portugal. 2005).
- *Frankenstein*. Estrenado en enero de 1998.
- *Suicidio de amor por un difunto desconocido*. Publicado en Ediciones Tema & Teatro da Trindade. (Lisboa. 2002).
- *Morder mucho tiempo tus trenzas: Las condenadas*. Publicado en la web de Fundació Romea.¹⁵
- *El amor no se atreve a decir su nombre*. Inédito. (1994).
- *Dolorosa*. Estrenado en 1994. Publicado en Edições Fluviais. (Lisboa. 2003).
- *Leda*. Estrenado en 1996. Publicado en Ministerio de Cultura. Colección Nuevo Teatro Español. (Madrid. 1993).
- *La cuarta rosa*. Estrenado en 1996. Inédito.

14 <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/liddell/autora/aliddell.htm>

15 www.fundacioromea.org/cas/bancdetextos.html

- *El jardín de las mandrágoras*. Estrenado en mayo de 1993. Inédito.
- *La condesa y la importancia de las matemáticas*. Escrita en 1990. Inédita.
- *Greta quiere suicidarse*. Escrita en 1988. Estrenada en julio de 1993. Inédito.

En todo su material, es importante la presencia del dolor y la consciencia del mundo y de la realidad. La denuncia al sistema general, tanto político como económico, que gobierna el mundo desde el patriarcado. Por este motivo sus materiales claman constantemente desde el rol de ella misma como mujer en el mundo, como mujer que percibe el mundo y que deja constancia de él.

Es muy interesante la reflexión de la crítica Fabienne Darge sobre su trabajo –al hilo de su última obra representada en Avignon:

El público se quedó paralizado durante unos segundos después de la primera función de *Todo el cielo sobre la tierra* (El síndrome de Wendy). (...) Es increíble la belleza que esta inconsolable mujer consigue crear con la fealdad del mundo”.

(Fabienne Darge, *Le Monde*.)

El concepto de producir belleza desde lo horrible, o lo feo, o lo tremendo, es algo que define muy bien el trabajo de esta creadora, que, como ella misma dice, trata de organizar el caos para crear sus piezas.¹⁶

16 <http://www.muestrateatro.com/home.html#pagina=/autores/a0295.html>

5.10 PERFIL BIOGRÁFICO DE ZO BRINVIYER

Nace en Madrid en 1982. Licenciada en Dramaturgia por la R.E.S.A.D., continúa sus estudios de Literatura en la Universidad Complutense de Madrid.

Escribe y dirige sus propios textos dramáticos, algunos de los cuales son piezas de danza, influida por su formación en distintas disciplinas físicas, que van desde el boxeo, al butoh, pasando por el flamenco y la danza contemporánea.

Receptora de ayudas en residencia artística del Aula de Alcalá de Henares y L'estruch de Sabadell, crea *Cómo vas a morir si no tienes madre* y *Cuando nada duele*. Ambas se han representado en distintas salas alternativas de la península (Pradillo, Casa Encendida, Ítaca, Certamen coreográfico de Madrid, Teatro Ensalle de Vigo, Teatro Manantiales de Valencia y Festival Contradança de Portugal).

También la creación de su obra *El tiempo de la sed* se da en el marco de los III Encuentros de Magalia (Ávila) de la Red de Teatros Alternativos.

El deseo de ser infierno es escrito con la ayuda de la Sala Cuarta Pared y su plataforma del Espacio de Teatro Contemporáneo y se gesta en el seno de sus talleres. Ganó con ella el Premio Calderón de la Barca para autores noveles en 2010, y la obra fue publicada por el Centro de Documentación Teatral en 2011.

Posteriormente recibe la ayuda de la Comunidad de Madrid para la escritura de *La bala podrida*, así como la ayuda de la plataforma Iberescena para la escritura de *Padre Coyote* en 2011, para lo cual viaja a México y realiza un proceso de investigación.

Su compañía *La Forastera* fue fundada por ella como base de operaciones de la creación de sus montajes y como sello de sus espectáculos.¹⁷

En palabras de Laila Ripoll, su prologuista en *El deseo de ser infierno*, esta obra y la manera de escribir de Zo (María Burgos es su verdadero nombre) es “de una crudeza insoponible, de una crueldad sin paños calientes, a lo bruto, pero también de una belleza inaudita”. Y es una manera certera de describir un tipo de escritura muy personal, que hace poesía desde lo esencial y lo radical.

En la actualidad, María Burgos (alias Zo Brinviyer) se encuentra en Dinamarca ejerciendo la docencia en las ramas de español para extranjeros y arte dramático.

17 <http://www.zobrinviyer.com>
El deseo de ser infierno (CDT. 2011).
<http://zobrinviyer.blogspot.co.uk>
<http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-zo-brinviyer-premio-teatro-calderon-barca-2010-20100921181030.html>

6. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN: CONSTRUCCIONES DESDE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

No es difícil notar que éstos se dividen en personajes móviles, libres, respecto al espacio del *sujet*¹⁸ que pueden cambiar de lugar en la estructura del mundo artístico y cruzar la frontera –rasgo topológico fundamental de ese espacio–, y personajes inmóviles, que son, hablando con propiedad, una función de ese espacio. La situación inicial desde el punto de vista tipológico –cierto espacio del *sujet* es dividido por una frontera en una esfera interna y una esfera externa, y un personaje recibe la posibilidad de cruzarla, propia del *sujet*– es sustituida por una situación derivada y complicada.

Puesto que el espacio cerrado puede ser interpretado como “cueva”, “tumba”, “Casa”, “mujer” (y correspondientemente ser dotado de los rasgos de lo oscuro, lo cálido, lo húmedo), el ingreso en diversos niveles es interpretado como “muerte”, “concepción”, “regreso a casa” y así sucesivamente, al tiempo que todos estos actos son concebidos como idénticos entre sí.

(Iuri M. Lotman. El origen del *sujet* a una luz tipológica. 138-139. Semiosfera II. Cátedra. Valencia. 1998)

Es muy útil plantear como punto de partida una visión desde el análisis semiótico del fenómeno, por ejemplo como lo plantea Lotman, ya que la noción de la mujer que aquí

18 Aunque la traducción al español de este texto, editado por la Universidad de Valencia, haya optado por traducir como *sujet* lo que en la traducción inglesa consultada aparece como *plot*, quiero subrayar la importancia que, a mi modo de ver tiene la traducción fiel a la versión inglesa, ya que *plot* significa trama, que es su traducción literal en términos de dramaturgia al castellano. Así cobra sentido el texto, que de otro modo, tiene un contenido un tanto abstruso. Por tanto, sustitúyase *sujet* por trama en todo momento para la comprensión de la cita.

incluye, como signo respecto a la aventura del héroe, como objeto que pertenece a la trama, e incluso como símbolo negativo, es algo presente en la realidad que queremos analizar. Aunque el planteamiento de Lotman parte de la estructura y fábula mítica, es perfectamente trasladable a la revisión de cualquier ficción desde el ámbito del género, ya que el concepto del héroe está presente en casi todas las creaciones del siglo XX y también del XXI. Hay muy poco que discutir desde una óptica aristotélica respecto a si un personaje puede ser pasivo dentro de una trama de ficción. La respuesta en realidad es no, aunque se puedan añadir matices. Un protagonista acarrea la acción y desempeña un viaje que estará lleno de obstáculos que harán parecer su meta imposible. La esencia misma del viaje del héroe lleva implícita la acción, el protagonismo y es contraria a la pasividad. Si un héroe fuera pasivo, jamás emprendería el viaje necesario para que suceda la obra. Es por esto que durante el siglo XX y sigue así en el XXI, gran parte de los personajes femeninos son pasivos, por tanto, aunque sean los depositarios del título de la obra, y se presupongan protagonistas, el foco les es arrebatado de inmediato, ya que su cometido es esperar, acompañar, ayudar al héroe masculino... Digamos que el protagonismo es desplazado inmediatamente al imponer la pasividad. Así, de alguna forma, el discurso emitido es claro y directo: La mujer no toma la acción, la mujer no es protagonista, ella acompaña. Nos interesa especialmente la noción de personaje inmóvil que aquí se plantea, y que incluso podríamos trasladar a muchos más símbolos del imaginario colectivo, desde las ficciones infantiles (La Bella Durmiente, Cenicienta o Blancanieves, todas ellas pasivas y a la espera de un héroe que llegue a darles un rol a partir de ser sus esposas), a la Chic Lit que mencionábamos en la introducción, o a numerosas tramas de ficción actual en las que vemos a mujeres profesionales que finalmente abando-

nan su carrera por amor. Volveremos a esta noción de lo inmóvil, sobre los textos escogidos y lo identificaremos en los mismos como otro rasgo de violencia contra la mujer.

Por temáticas o violencias subyacentes en las obras que analizamos en este trabajo, establecemos un índice que agrupa las obras en cinco categorías diferentes. Esto es, dependiendo del tipo de relación de los personajes femeninos que se proponen en dichas obras con la realidad que las rodea, con el trato que reciben por parte de los demás personajes, con cómo son sus horizontes de expectativas... La lista de características que definen un personaje o una situación son infinitas y varían con el estilo de cada autor. No obstante, sí que aparecen ciertos nexos al analizar estas obras. Por eso, establecemos esta clasificación temática respecto a algunos de los discursos que detectamos explícitos o implícitos en las obras propuestas. Hemos propuesto los siguientes epígrafes, que enumeran distintos tipos de violencia, que se ve expuesta de igual manera desde lo más sutil a lo más brutal.

6.1 LAS VIOLENCIAS AFECTIVAS: LA MUJER Y LAS SOLEDADES.

MÉDICO.- ¿Por qué no lo consulta con su médico?

ELLA.- Quiere hablarlo contigo.

MÉDICO.- Yo no soy oncólogo.

ELLA.- No tiene que ver con su enfermedad.

MÉDICO.- ¿Qué es?

ELLA.- No ha querido decírmelo. Será alguna cosa de hombres.

(Lluïsa Cunillé. Barcelona, mapa de sombras).

UNO.- Margarita, no mires a los hombres cuando te miren, no vayan a pensar lo que no tienen que pensar.

(Alfredo Sanzol. Delicadas).

6.1.1 BARCELONA, MAPA DE SOMBRAS y DELICADAS.

Barcelona, mapa de sombras. Originalmente escrita y publicada en catalán (RE&MA, 2004), traducida posteriormente al castellano por la propia autora (Ediciones Autor, 2007), se estrenó por primera ocasión en el año 2004, en la Sala Beckett de Barcelona, bajo la dirección de Lurdes Barba, en el marco de un ciclo programado en dicha sala con la ciudad de Barcelona como telón de fondo y temática de las obras. Posteriormente, tras una pequeña gira, se volvería a montar, esta vez en castellano y producida por el CDN, bajo la batuta de Laila Ripoll en 2006.

La pieza transcurre durante una única noche, y en un mismo espacio. Un piso, en la ciudad de Barcelona, es el lugar donde confluyen seis personajes. Un matrimonio de jubilados alquila el resto de habitaciones del piso en el que viven a cuatro inquilinos, pero en la noche en la que transcurre la acción, los propietarios necesitan que todos ellos se marchen del piso, ya que el dueño está muy enfermo y quiere morir tranquilo en su casa, a solas con su mujer.

Con este planteamiento la obra se abre (o quizá más bien se cierra, si nos atenemos a su críptico estilo), mostrándonos las vidas de estos seis personajes, que, a pesar de compartir un espacio que sólo está separado por finas paredes, comparten aislamiento y soledades. La incomunicación que impone una ciudad, una capital como Barcelona (el séptimo personaje, que como Pepe el Romano es central en las vidas de los demás aún estando ausente) donde las relaciones que se entablan la mayoría de las veces son superficiales o indeseadas en alguna forma:

ÉL.- ¿Cómo es que usted y yo no hemos hablado nunca de verdad?

MUJER.- La gente sólo habla de verdad cuando no tiene nada que perder o cuando está a punto de morir, y entonces acostumbra a decir cosas muy poco interesantes.

(Cunillé, 2007: 8).

Así, tenemos a seis personajes aislados, y de alguna manera encerrados en sus espacios de intimidad, dentro de la casa en la que viven. No se relacionan entre sí, más que para tener alguna conversación aislada (o incluso cuando tienen algo más, como es el caso del personaje de *Él* con el de *La Extranjera*, no consiguen establecer ningún vínculo) y llama la atención el desapego y lo cotidianeidad con la que de alguna manera se ignoran todos los personajes, pese a la necesidad de comunicarse que comparten. En realidad es obvio que no se importan unos a otros y mantienen de manera específica los límites y las distancias, a la hora de relacionarse. Aunque hablen de asuntos privados, hay cierta frialdad en todos ellos, y justamente, es una contradicción el hecho de compartir temas completamente personales con el otro de una manera tan ajena. La reacción del otro nunca les importa, y parece que lo que les sostiene es un leitmotiv que se repite subrayando que es más sencillo sincerarse con un completo desconocido, que no pertenece a la propia vida, y a quien no se le debe ninguna explicación, que con la familia, la pareja o los amigos. Hay una visión desde el plano íntimo, desde el ámbito de lo privado, y el acto de compartir con desconocidos, que reflejan la hostilidad de ese mundo exterior que se habla pero no se habita, el de las calles de Barcelona.

Los tres personajes femeninos que aparecen en la obra, aunque son muy diferentes, tienen puntos en común entre sí, que quizá tienen que ver con el tono del resto de la obra. Hay cierta tónica común en el tono o incluso en la manera

de hablar de todos los personajes, en sus idiolectos, que son escuetos, económicos y cada cierto tiempo no sólo opinan, sino que sentencian, que parece tener más que ver con una decisión e incluso con un discurso de la autora, que con los personajes en sí. Hay una voz muy potente que habla desde todos ellos. Una voz que expresa una ideología determinada, que comunica pensamientos y de alguna forma habla directamente al público. Aquí algunos ejemplos de distintos personajes en diferentes momentos de la obra:

MUJER.- No hable como si de verdad no tuviera otro remedio que vivir en el Ensanche, donde las almas son bajas y pequeñas como gateras.

(Cunillé 2007:7)

JOVEN.- No damos abasto. A medida que los ricos se hacen más ricos, más miedo tienen de que les roben todo lo que no pueden gastar.

(Cunillé 2007:27)

EXTRANJERA.- Que tampoco lo sabía. Aquí, cuando no quieren responder, dicen que no saben, y cuando no saben, dicen que no quieren responder.

(Cunillé 2007:44)

MÉDICO.- Siempre hay un espejo que les recuerda que no basta con lo que son, que a la larga cuenta más lo que parecen. Es así como la mayoría de mujeres ya se han echado a perder para siempre antes de los veinte años.

(Cunillé 2007: 57)

Hay un común denominador pues, que convierte esta obra en una pieza de “ideas” cuyos personajes expresan de alguna manera, indistintamente, no importa quién hable. Hay una voz de la autora que habla y manifiesta sus “verdades” por boca de todos los personajes de la obra. En parte esto podemos considerarlo como un componente de estilo de la autora, sin duda lo es, pero también le confiere al material cierta unicidad que hace que todos los personajes se comuniquen exactamente de la misma forma. Digamos que no hay rasgos definitorios característicos en su manera de hablar, de pensar o de expresarse, sino que hay un estándar incluso de niveles intelectuales que todos ellos comparten, y luego, algunas diferencias añadidas, que en dos vertientes aparentemente contradictorias, se entrevén en lo que no dicen y también en las confesiones personales que hacen a los demás cada cierto tiempo. Hay algo que queda sugerido para el trabajo de los actores y del director y también algo que está presente en la construcción de vivencias que les ha aportado a cada uno de ellos. Eso es lo que les hace diferentes.

En cuanto a los personajes de ellas:

Ella, Mujer y Extranjera. Al igual que ocurre con los personajes masculinos (*Él, Joven y Médico*) en la pieza, ninguno tiene nombre para el lector/espectador. Hay una determinación de anonimato que supone una definición a priori del argumentario de la pieza. Aquí todos son invisibles, desconocidos, anónimos. Y de alguna forma, hay un tratamiento equitativo de los personajes por parte de la autora (en un principio se ve la paridad en número de roles femeninos y masculinos en el *dramatis personae*), y esto se refuerza con una visión narradora que los equipara.

Es interesante añadir que los personajes femeninos de Cunillé son fuertes, valientes y en cierta forma estoicos. Están en el mundo sosteniendo toda la incertidumbre que so-

portan también los hombres, pero con más empaque. No obstante, toleran lo que les toca, lo sufren y lo aguantan, no pueden escapar de la realidad, que, en ese sentido, es fiel reflejo del mundo actual.

Ella es la dueña de la casa, esposa de *Él*, que se está muriendo. No se especifican edades, pero *Él* dice que está jubilado. Una mujer fuerte, austera, que sale a pasear ella sola por Barcelona y recorre sitios que conoce desde la infancia observando cómo han cambiado con los años.

Mujer es profesora de francés y les arrienda a *Ella* y *Él* una habitación en su piso en la que vive e imparte sus clases. Es una mujer de mundo, que según parece tiene cultura y está en alguna manera “de vuelta”. Parece que no soporta vivir sola en un piso, porque en realidad está sola en el mundo.

Extranjera es una trabajadora inmigrante que lo único que se puede pagar es una habitación pequeña, la peor de la casa, sin ventanas, y tiene un trabajo precario. Además está embarazada (probablemente de *Él*, con quien tuvo un encuentro una noche, cuando a él le comunicaron que tenía cáncer). No se ha vuelto a comunicar nunca más con él, ni le ha dicho que el bebé podría ser suyo. Ella sigue adelante con su vida y trabajando hasta la extenuación para poder sobrevivir.

Estos tres personajes en realidad funcionan como tres partes de una misma realidad. Distintas hipótesis de soledad en un entorno urbano. Diferentes motivos que condenan a tres mujeres a estar solas, a aguantar y sobrevivir. Una de ellas se ha dedicado a intentar ser honesta, probablemente a llevar a la práctica su visión del mundo con sinceridad, y ni su hijo le habla. No tiene más remedio que alquilar una habitación en un piso compartido para tener algún vínculo con alguien. Otra convive con su marido aunque están completamente solos y encadenados a una vida en común

que probablemente no querrían llevar, aunque la fuerza de la costumbre y de las circunstancias crea una rutina y obligación. Ya no puede dejar a su marido, que por otra parte, es un completo desconocido, ya que, como se ve al final de la obra, las cosas más esenciales, nunca las compartió con ella. La tercera tiene una situación de precariedad económica que le obliga también a una vida de esclavitud permanente por sobrevivir. En un país extraño al que se ha tenido que acostumbrar, con diferentes hábitos, viviendo como no le gusta vivir y trabajando de algo que no soporta. Además tiene sexo por compasión con un pobre anciano que le alquila el piso, el cual después, ni le vuelve a dirigir la palabra.

Mujeres todas ellas que empatizan con los hombres que las rodean, que los acogen, que los sostienen, que comparten, pero de los que no reciben lo mismo. Da la sensación de que son tres desconocidas para los demás. Que nadie se preocupa o se ocupa de ellas. Ellas prestan atención y no reciben nada a cambio. Y en el caso de *Mujer*, parece haber sido castigada por ser una profesional independiente con la soledad absoluta.

Delicadas. Escrita y concebida en primera instancia para montarse, ya que fue un encargo de la compañía catalana *T de Teatre*, se estrenó en el Teatro Poliorama el 25 de Junio de 2010, con dirección del propio Alfredo Sanzol. Posteriormente se publicaría en la Revista Acotaciones, en el número 27 (Julio-Diciembre de 2011).

Es una obra esta, que se puede extraer del resto de dramaturgias que hablan de mujeres que se producen en esta década, porque en cierta forma sus personajes femeninos están creados con otros mimbres. Como muy bien dice Ignacio García May en su prólogo de la revista Acotaciones a la obra:

Estas mujeres de la obra están muy lejos del arquetipo femenino puesto de moda en la reciente dramaturgia teatral, televisiva o cinematográfica: personajes a un tiempo agresivos y neuróticos, elegantes y seductoras mujeres ejecutivas de alto nivel económico y escaso equilibrio emocional.

(Ignacio García May. Acotaciones 27.
Julio-Diciembre 2011. Pág. 92)

Y es que este es un arquetipo, ciertamente muy común en los personajes femeninos de esta primera década del XXI, tal y como adelantábamos al principio. Se plantea una mujer profesional que, aunque triunfa en su carrera, y en cierta forma ha aprendido a bregar en un mundo de hombres, sin embargo adolece de la vida personal o tiene problemas sentimentales que ponen en peligro su equilibrio personal y finalmente la colocan en la tesitura de elegir, porque su viaje personal no permite ser feliz sola o acompañada y además tener éxito en su carrera. Por eso es tremendamente interesante ver estas mujeres que no encajan en ese dictado que contienen la mayoría de las ficciones que se ven.

De una manera fragmentaria, la obra se desenvuelve contándonos diferentes episodios de vida de estos personajes durante la guerra civil española y quizá la posguerra (no se aclara una fecha determinada, ni tampoco importa), en los que vemos unas mujeres completamente identificables, y unas escenas que además de estar de manera muy posible en el imaginario colectivo de cualquier español (cualquier español con cultura cinematográfica está familiarizado con toda una etapa de nuestro cine que de alguna forma da cuenta de la vida costumbrista en tiempos de guerra y posguerra civil), sin embargo son singularmente personales. Hay un universo creado en esta pieza que además de contener un ágil desarrollo dramático y un perfilado diseño de

personajes, se desarrolla en un tono de sutileza que nos conduce del humor al drama con tremenda facilidad:

HERMANA 1.– Los hombres son así. Antes de verla él, ya se la habrá enseñado al de al lado.

HERMANA 2.– Felipe es muy educado y no va a hacer eso.

HERMANA 3.– Felipe es un salido de tres pares de cojones.

HORTENSIA.– Bueno, pues con algo se tiene que aliviar, ¿no?

HERMANA 3.– Que use la imaginación, no te jode, o fotos de guarras.

HORTENSIA.– ¡Eso es lo que no quiere él! ¡Ni yo tampoco! ¡No quiere fotos de guarras, porque me echa mucho de menos, y me quiere a mí! No quiere fotos de otras, quiere mi foto, porque para cascársela quiere mi foto, ¡eso dice!

HERMANA 3.– ¿Y tú qué? ¿A ti no te hace falta una foto suya en pelotas?

HORTENSIA.– A mí no me hace falta.

HERMANA 3.– Pídesela. ¿A ti no te hace falta? ¿Qué eres, una monja? Si ya no te acordarás ni de cómo era su cuerpo. ¿Cómo era su polla, eh? ¿Te acuerdas de eso? ¿A ti no te hace falta una foto de Felipe con la polla bien tiesa? Que se joda, que te quiere para hacerse pajas. ¿Con qué te haces tú las pajas, eh?

HORTENSIA.– Yo no me hago pajas.

HERMANA 3.– ¿Tú no te haces pajas? ¡Qué hipocresía, madre mía! ¡Qué hipocresía! Pues háztelas. Háztelas, coña, y no seas mojigata. Hazte pajas y le pides una foto desnudo. A ver cómo se queda. Y le dices para qué es. Pegándose tiros unos a otros y mira en qué está pensando, en meneársela a tu costa. Mandarlo a la mierda. Eso es lo que haría yo. Mandarlo a la mierda.

(Alfredo Sanzol. Delicadas.
Acotaciones Jul-Dic '11 Pág. 133)

Por otra parte, en todo momento está presente un cuestionamiento (como se aprecia en el fragmento citado) a los roles masculinos, y a los femeninos, a las cuestiones sociales de comportamiento, y a lo que tiene que ver con las imposiciones. El personaje de la Hermana 3, por ejemplo, se rebela de manera frontal contra lo establecido, y desafía lo que se “supone” que las mujeres suelen hacer. La Hermana 2 en cambio, como contrapunto, se ríe durante toda la escena, evidenciando el pudor que le produce una cuestión como esta. Hortensia, en este caso se podría entender como dócil por una parte, o por otra, enamorada. En un sentido representa a “la enamorada”, que es un arquetipo en la historia de la ficción, y también contiene la contradicción y el desafío que ese rol entraña. La misma rebelión que Julieta tiene en contravenir las normas en la obra de Shakespeare.

El acto de hacerse fotos desnuda con un desconocido, entraña una transgresión para el momento histórico en el que se enmarca la obra, que sirve para mostrar el acto de ir contra las normas de la decencia preestablecidas para las mujeres en un lugar y tiempo determinados –España, 1936-39–, y definir esa decisión del personaje de Hortensia, por una parte de agradar a su amado en la distancia, y por otra,

de contravenir lo que ella misma piensa del hecho en sí.

Lo que subraya la cuestión de que ella misma está haciendo un esfuerzo enorme por ese novio que está en la distancia, se concentra en estas tres intervenciones que dan final a la misma escena:

HORTENSIA.– Se me ha ocurrido... que como él ya tiene un retrato mío, cuando usted revele la foto, hágame el favor de cortarme la cabeza. Así, si la pierde, o lo matan, que no caiga en manos de otro.

ONÉSIMO.– Sí señora. Quiere que corte por la base del cuello, o a la altura de la barbilla.

HORTENSIA.– No lo sé. Por donde quede mejor.

(Alfredo Sanzol. Delicadas.
Acotaciones Jul-Dic '11. Pág 133).

De esta forma, de manera muy hábil, el autor tiene tres respuestas diferentes que dan opinión sobre el mismo caso. Expone tres posturas de mujeres –y por tanto tres roles– a una situación no del todo ortodoxa, que propone tomar acción sobre todo eso que a las mujeres –y más concretamente a las mujeres de bien– no se les dice cómo hacer.

Tomemos como ejemplo el caso de la película del año 1961 *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the grass*), escrita por Willliam Inge y dirigida por Elia Kazan:

La acción se desarrolla durante los años 20 en un pueblo de Kansas, en EEUU. Según William Inge, el guión se le ocurrió tomando un caso real que había sucedido en su pueblo (Independence), y que todo el mundo conocía. La historia narra el conflicto que se produce cuando una chica de clase humilde se enamora de un chico de clase alta y familia acomodada debido a la existencia de una norma tácita que

impide que las “chicas buenas” tengan sexo con sus novios (vemos que el problema recae sobre ellas y no sobre ellos), porque automáticamente se convierten en chicas malas que acaban caídas en desgracia, señaladas, y por supuesto, sin posibilidad de casarse. El desarrollo de este drama –que, a modo de apunte, en España fue una de las películas más perjudicadas por la censura, la cual eliminó todas las escenas que sostienen el conflicto (las que implican cualquier conducta relativa al sexo o al deseo), de tal modo que era completamente incomprensible lo que se desarrolla en la historia– abunda en la objetivación de la mujer y su puesta en el punto de mira de una sociedad enferma, que reprime el desarrollo de los jóvenes (en concreto de las jóvenes, a las que culpa de todo) hacia la vida adulta, llegando a la patología (el personaje que interpreta Natalie Wood –Deanie Loomis– finalmente se vuelve loca y es ingresada en una institución mental, como sinécdoque encarnada en una única persona de toda la perturbación de esa sociedad enferma).¹⁹

Sirva este ejemplo para ilustrar un concepto que es muy importante vislumbrar en la obra de Sanzol: La diferencia entre chicas buenas y malas, o qué decisión tomar frente a una sociedad que da la espalda a las mujeres, y las pone como objeto culpable de las “faltas” relacionadas con el placer. Las buenas son dóciles, las malas, no. No obstante, las buenas, han de encontrar la manera de ingeniárselas para conseguir marido, sin quebrantar ninguna de las reglas no explícitas que la sociedad presupone. Y a su vez, consiguiendo ser deseables para el futuro marido, sin que piense que se es “una fresca”. Este conflicto tan interesante que da cuenta de un momento concreto, y de toda una sociedad (curiosamente, como vemos en el ejemplo accesorio de *Esplendor en la hierba*, son muchas sociedades en lugares distintos las que

adolecen de la misma enfermedad, y aíslan a las mujeres, las condenan a estar solas, o las obligan a estar acompañadas, les exigen, las reprimen) expone perfectamente un problema, que aunque ha cambiado de forma, no ha cambiado su contenido. La mujer es objetivada, sustrayendo así la autoría de sus actos, y por otra parte es culpable de las consecuencias de sus actos, concediéndole solo el rol de sujeto activo a la hora de pedirle cuentas de sus “pecados”.

En cuanto al contenido estructural, es muy interesante ver cómo, aunque todos estos episodios no parecen tener conexión entre sí, por otra parte, conducen un hilo temático que abunda sobre el mismo tema, trasciende varias generaciones a través de sus saltos temporales, y las une en el mismo sentido:

HIJA.– ¿Ya?

PAPÁ.– Sí. ¿Me das un beso?

HIJA.– Ahora me da vergüenza.

PAPÁ.– Vale.

HIJA.– Luego.

PAPÁ.– Vale.

HIJA.– No llores.

PAPÁ.– No.

HIJA.– Me da mucha pena que seas así.

PAPÁ.– Lo siento.

HIJA.– Me haces sentir culpable.

(Pausa. La HIJA se va.)

(Alfredo Sanzol. Delicadas. Pág. 129)

Esta escena, se llama “Facebook”, y transcurre hoy día. Sirve como reflejo también de la conexión con el padre, y ese frase final de la hija: “Me haces sentir culpable” expone perfectamente la “demanda” pasiva de esa figura masculina, que aunque representa un padre comprensivo, tiene la pulsión de seguir siendo el dueño de su hija.

Por tanto, tenemos a todos los personajes femeninos que afrontan su vida en soledad. De alguna forma, con una figura masculina todopoderosa, que en la distancia, ya sea física o temporal, impone las normas y vigila, pero sin otorgarles su cercanía. Sin concederles realmente todo lo que a ellas se les demanda. Ellos no son fieles, no están, no las acompañan, no las respaldan, y siempre se van. Mujeres que tienen que ser fuertes y a las que no les ha sido concedido –como reza la dedicatoria que anticipa la obra– el derecho a ser delicadas.²⁰

En cuanto a los personajes femeninos de esta obra:

Está perfectamente definida en todas ellas, por una parte su independencia, su fortaleza y su conocimiento de la realidad que las rodea, y la imposición de estar solas frente a todo. También la doble vertiente de ser objetos pasivos de los hombres, y tener que habitar un segundo plano, pero al tiempo no ser apoyadas de manera alguna, ni protegidas o provistas por ellos. Todas ellas se sacan adelante a sí mismas y a los suyos, pero sin colaboración masculina. Esta dicotomía entre objeto-pasivo y sujeto-activo que acarrea la mujer está perfectamente presente en este material, y en todos los personajes femeninos de la pieza.

En cierta forma, por el carácter fragmentario o episódico de la dramaturgia, también los personajes, aunque diferentes, propuestos para su realización por distintas actrices en

20 Delicadas. Alfredo Sanzol. Acotaciones Jul-Dic '11. Pág. 96.

el transcurso de la puesta en escena (como indica el cuadro inicial a modo de *Dramatis Personae*, que en realidad es una distribución sugerida para el montaje), muestran casi un discurso colectivo, que da cuenta del rol de la mujer en un período determinado.

Retazos que evidencian situaciones y posicionamientos de mujeres, en las que un personaje puede aparecer una sola vez, como es el caso de Guada que sólo aparece en la primera escena, pero que sin embargo, muestran un carácter que abunda en el modelo de los demás personajes. Se produce cierta “superposición” entre ellos, reforzada por el hecho de que distintas actrices los retomen alguna escena más adelante, como es el caso de La que guarda que en su primera escena (1.1) es encarnado por una actriz y en la escena 18, al final de la obra, lo incorpora una actriz diferente.

No es simplemente un tema de utilidad para el montaje, sino que desprende un discurso concreto, que enlaza con la almendra del texto. En realidad, como ya adelanta el título, el personaje es plural, colectivo, y único. Son todas esas mujeres que al tiempo son la misma. Mujeres que aguantan, que soportan abusos y situaciones tristes, duras, dolorosas, y siguen adelante. Ni tan siquiera muestran un ápice de dolor. Ese es el común denominador a todas ellas. Si hay discusión o conflicto, como veíamos antes, se debe a la muestra de distintas posturas que podrían ser del mismo carácter. Aquí subyace la ideología de la pieza.

6.2 LAS VIOLENCIAS DEL TIEMPO: LA MUJER Y LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA.

HARRIET.- Desde Guernica, soy vieja o tortuga según me convenga. Meto la ropa en el caparazón, me echo y soy una tortuga. Me incorporo, me visto, y soy una vieja jorobada. Durante la guerra, en todas partes resulta peligroso ser tortuga, porque en todas partes hay gente hambrienta capaz de comerse cualquier cosa. Pero a veces es más peligroso ir de vieja, a causa de este pico, que algunos toman por nariz hebrea.

(Juan Mayorga. *La tortuga de Darwin*. Ñaque.'08. Pág. 41).

VOZ EN OFF.- Queridos Sres. Luján Alvares: Me llamo Irene Cabriel. Ustedes no me conocen. Pero yo sí que conocí a su hija, Patricia. Hace casi tres años que salí de la cárcel donde estuve con ella. Tal vez debiera haberles escrito antes, pero no tenía fuerzas.

(Gracia Morales. *NN 12*.
Ediciones y Publicaciones Autor '10. Pág. 39).

6.2.1. LA TORTUGA DE DARWIN y NN 12

La Tortuga de Darwin: Publicada en 2008 por Ñaque Editora, le hizo ganar a Mayorga el premio Max al mejor autor de 2009. Se estrenó en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares el 14 de marzo de 2008, coproducida por Teatro de la Abadía y Teatro el Cruce y se reestrenó el 20 de octubre de 2009 en el Teatro La Abadía.

La idea de esta obra, según cuenta el propio Mayorga, le vino inspirada por la lectura de la noticia en el periódico *La Vanguardia*, donde se conmemoraba el cumpleaños de Harriet, una de las tortugas que Charles Darwin trajo de su viaje a las islas Galápagos en el *Beagle*, la cual ya contaba con 175 años y vivía en Australia.²¹

El argumento cuenta cómo una anciana se presenta en el despacho de un historiador diciendo que es la tortuga de Darwin, que tiene doscientos años, y que ha presenciado la mayoría de los grandes eventos históricos del mundo desde la Revolución Industrial a nuestros días. A partir de ahí, despertará el interés del historiador, y después el de un doctor, y ambos intentarán aprovecharse de ella para conseguir su propia gloria profesional. En medio, se encuentra Beti, la esposa del historiador, que le hace las veces de criada, cocinera y secretaria, y que, aunque está deprimida con la vida que lleva, supeditada por completo a la de su marido, también colabora con los otros dos personajes, en intentar sacar partido de Harriet, ya que, según todos la ven, “sólo” es un animal. Mientras ella, que ofrece todo lo que sabe y lo que es, a cambio de que la ayuden a volver a las Islas Galápagos, ya que es muy mayor, no parece darse cuenta de que todos están aprovechándose de ella y su condición de

21 Noticia en el periódico La Vanguardia: http://www.teatroabadia.com/descargas/contenido/obras/harriet_vanguardia_16_nov_2005.pdf

tortuga parlante, y que nunca pretenden ayudarla a realizar su viaje de regreso.

En un código realista, el autor introduce este personaje fantástico, que desafía los límites de lo verdadero, y que por esa misma razón simboliza una dimensión que posibilita lo imposible y cuestiona la mezquina realidad en sus pedestres parámetros. Los otros tres personajes representan las más bajas pulsiones humanas. La avaricia, el deseo de notoriedad, y la ambición desmedida en sus áreas respectivas de profesión. Los dos investigadores quieren hacerse famosos y triunfar a costa incluso de matar a un ser que de manera completamente inconcebible, ha evolucionado hasta tal punto que ha conseguido mimetizarse con los humanos, y amarlos en su condición de seres que sufren. Por su parte, Beti, representa la ignorancia humana con la mayoría de sus reconocibles tópicos hecha mujer. Con sus miedos, con sus ideas preconcebidas, y con sus certezas categóricas. Estos tres personajes, los humanos, no son capaces de la misma empatía que alberga la tortuga.

De alguna forma, todo el relato histórico que cuenta Harriet, que es el hilo conductor de la obra, con sus abusos, tramas, guerras, asesinatos... Tiene su paralelo en la pequeña historia que acontece en las vidas de estos cuatro personajes. Hay unos humanos viendo la oportunidad de obtener un beneficio académico y económico de esta señora tortuga para figurar y conseguir escribir sus propios nombres en la historia también:

PROFESOR.- No entiendes nada. Harriet es un archivo con patas. Su cabecita encierra doscientos años de Europa. ¡Los historiadores del mundo se rendirán a mis pies! ¡Aunque tenga que recorrer todos los hospitales de este país, yo te encontraré, Harriet Robinson!

(La tortuga de Darwin. 32)

Llegado el momento en el que el *Profesor* siente que puede haber perdido a *Harriet*, su carrera desenfrenada para recuperarla arranca, y es entonces cuando conoce a su oponente, el Doctor. Es aquí cuando comienza la disputa entre la ciencia y las humanidades, así como la exposición de la competitividad en el ámbito académico:

PROFESOR.- Usted no sabe con quién está hablando. Soy catedrático de la Facultad de Historia, miembro de la Academia de Historia y profesor invitado en la Universidad de Pittsburg. Harriet es mi colaboradora en un proyecto de enorme trascendencia. Le ruego que la haga volver a mi casa.

DOCTOR.- Es usted el que no sabe con quién habla. Además de director de este hospital, soy catedrático de Medicina Interna, miembro de la Academia de Ciencias y profesor invitado en la universidad de Michigan. La paciente se quedará aquí el tiempo que yo considere necesario.

PROFESOR.- Usted ignora el valor que Harriet tiene para la Historia. La memoria de Harriet es un tesoro. Harriet es... Harriet es la tortuga de Darwin.

DOCTOR.- ¿?

PROFESOR.- Salió con Darwin de las Galápagos en 1836. Ha sobrevivido a once papas y a treinta y cinco presidentes americanos. ¡Ha visto la Revolución de Octubre y la Perestroika!

SILENCIO.

DOCTOR.- Así pues... Harriet no es una mujer con rasgos quelónidos, sino un quelonio que ha desarrollado rasgos antropomórficos. Una tortuga que ha adquirido la posición eréctil, el lenguaje ¡y el pensamiento! ¿Entregarle un archivo biológico tan importante? ¡Jamás!

(*La tortuga de Darwin*-34).

Sin duda, lo que también acontece durante la pieza, es que vemos cómo la protagonista— que además de tortuga, hace muchos años que es una mujer— paralelamente a todos sus descubrimientos, a su vida junto a los humanos, ha compartido (o ha querido compartir) diversos vínculos con ellos. Ha sido madre, ha tenido relaciones diversas con artistas, políticos y revolucionarios, y ha vivido como mujer y alternativamente como tortuga. En cualquiera de sus dos vertientes, como ente del sexo femenino. Y en todo su deambular por el mundo, siendo testigo de los hechos importantes en la historia de la humanidad (que como tortuga la han excluido, y como mujer también), a su vez ha transcurrido el tiempo viviendo una vida como individuo con sus pérdidas y sus violencias también. Lo que sucede en último lugar, tiene que ver con el desprecio a la edad anciana y su bagaje. El trato que le profesan ambos investigadores parte del engaño y muestra un tipo de relación que aunque se prolonga en el tiempo, no consigue crear ningún vínculo ni lazo y se fundamenta en el abuso y el aprovechamiento.

Respecto a los personajes femeninos:

Harriet, que es mitad mujer y mitad tortuga, está llena de humanidad y amor por sus semejantes. Habiendo presenciado la historia de los humanos en sus propias carnes, les ama, sin dudar. Ha comprendido la miseria, la avaricia, el deseo, el crimen, la guerra, la maldad, el amor... Y sigue perdonando a los humanos y empatizando con ellos. No obstante, al personaje no le falta picardía, y psicología. Sin duda ambas han hecho que sobreviva durante doscientos años, siendo vapuleada en todos los países que ha recorrido. Por otra parte, llama la atención que a esta edad esté tan sola, ninguna de sus relaciones haya permanecido, y eso no tiene que ver sólo con el tiempo que ella es capaz de vivir, sino con la capacidad del personaje de ser independiente. La autonomía de marcharse en cualquier momento y ser espectadora de la

realidad, ser luchadora y no permanecer en el mismo sitio, le es premiada con la ausencia de compañía, porque no es un rol habitual en la mujer del siglo XX.

Beti está perfectamente acomodada en su rol de ama de casa y gestora de las labores domésticas. Perfecta mitad para su marido investigador. Ella no rechista, y sufre constantemente los desplantes de un despótico marido que la trata más como a su servicio que como a su mujer. Ella en realidad representa el opuesto de Harriet. No se arriesgaría nunca a desprenderse de su vida, nunca dejaría las comodidades que tiene, ni aunque se queje de la vida que lleva con su marido, plantea en algún momento querer abandonarlo. Es un personaje que piensa permanecer de esta forma. Y además, le añade otro componente que lo equipara a los dos hombres, y es su avaricia. Ella piensa un plan para sacarle partido a Harriet a su manera, y es convertirla en un espectáculo, al modo de los “circos de freaks”, como una atracción de feria que entretiene: La tortuga parlante.

Los dos personajes femeninos de la obra son utilizados en todo momento. Una de ellas lo tiene asumido y la otra, en cierta forma lo tolera hasta que se da cuenta de manera concreta de que no va a ayudarla nadie para poder volver a sus islas. Además, el personaje del Profesor, se ve expuesto en su tremendamente machista actitud gracias al personaje de *Beti*, que nos muestra esa dimensión despótica que lo define por completo. No sólo convierte en un objeto a Harriet, sino que es lo que hace también con su mujer, y podemos imaginar que con cualquier mujer. Dos hombres con el ego completamente inflamado que intentan manipular a dos mujeres como si fueran instrumentos de uso cotidiano.

NN 12: Consiguió el XVII Premio SGAE de Teatro en 2008 y se estrenó el 3 de julio de 2009 en el Teatro Calderón de Motril (Granada), producida por la compañía de la propia autora (Remiendo Teatro), en cuyo montaje ella misma interpretó a uno de los personajes protagonistas (La Forense).

El texto se publica en Ediciones y Publicaciones Autor en 2010, dentro de la colección que alberga las obras premiadas en los Premios SGAE.

La trama de la pieza se desarrolla unificando varios espacios escénicos en el mismo lugar, y a veces de manera simultánea. La historia contada es la de una de esas mujeres no identificadas, cuyos restos descansan en una fosa común, con tantos otros. La forense que está clasificando los restos encontrados, empieza a intentar hilvanar la historia de esta mujer y localizar a su posible familia, para ponerle un nombre, devolverle la identidad, y con eso, la dignidad arrebatada por sus asesinos. En el transcurso de la pieza se involucran dos planos: El real, que es el de la *Forense*, el *Hombre Mayor* y *Esteban*; y el del espíritu de la desaparecida, *NN*, que vela porque la *Forense* llegue a buen término en su investigación, y que también habla con el *Hombre Mayor* en un momento de la obra y de alguna manera con su hijo *Esteban*.

Utilizando un estilo que combina el realismo con cierta divergencia hacia lo poético, –o incluso podríamos aventurarnos a encuadrarlo dentro del realismo mágico, ya que mezcla la existencia de lo espiritual con lo humano, y todo coexiste en el mismo ámbito y tiempo– avanzamos a través de una historia que recorre un amplio espectro de tiempo y nos conecta con un pasado que aún está sin concluir y llega hasta el presente: El de las víctimas de secuestro, reclusión, tortura y asesinato, cometidos por la dictadura franquista y perpetuados en el tiempo. Los desaparecidos en España.

Así, el personaje del *Hombre Mayor*, torturador de NN en aquel pasado que sigue pendiente, en el tiempo presente durante el que transcurre la obra, ha envejecido, aunque fue el brazo ejecutor de toda la barbarie que vivió NN durante su calvario en prisión. Violaciones, torturas, manipulación y esclavización de esa mujer de la que se hizo dueño, en el marco de todas esas desapariciones. El personaje de *Esteban* forma parte de esa herida que se perpetúa hasta el presente a su vez. Es el hijo que tuvo su madre en prisión y que le fue arrebatado.

Lejos de centrarse en el horror general, en la fotografía global de lo que representan millares de desapariciones perpetradas por un Estado del terror, la autora pone el foco en un caso concreto, y con ese amplifica la imagen general. La violencia ejercida contra esa mujer NN es ejemplo de los casos de todas las que pudo haber. Mujeres retenidas contra su voluntad en una prisión por delitos que no existen, torturadas y obligadas a vivir en una realidad forzosa y condenadas a inventar maneras de sobrevivir y sobrellevar una condena sin saber su fin. Tratando de negociar con los hombres que las custodian, siempre hombres. Hombres que abusan, que vejan y que sacan partido de su posición de poder. Infinidad de niños nacidos de violaciones dentro de las propias cárceles, y robados después de nacer para entregar a familias afines al régimen de Franco, y así se perpetúan las desapariciones. Esas hijas robadas, algunas en plena adolescencia, son violadas en prisión, y a su vez engendran otros hijos que les serán robados también, nombrados con los apellidos de otras familias y hechos desaparecer en el tiempo y el olvido. De esta forma, a través de una historia tan concreta, la autora propone una inmersión en este tema tan complejo y aún sin resolver en nuestro país.

Además, el uso de un lenguaje deconstruido, interrumpido y que surge con dificultad, es el canal de transmisión que

tiene ese espíritu maltrecho, destrozado y que se debate en su propio calvario. Palabras entrecortadas, dificultad en la hilazón de los pensamientos, identifican esa vida interrumpida abruptamente, que desde algún lugar, espera su compensación.

NN.- Desaparecida. No. Tú no / tú no has desaparecido. Secuestrada. Recluida. Eso sí. Asesinada. Tirada también / ahí /tirada / sin una señal ni un nombre.

Tú no elegiste desaparecer. Ninguno / ninguno lo elegimos. Cada uno tenía su pequeño trozo de vida, construido poco a poco.

(Gracia Morales. NN 12. Pág 33.)

Las violencias contra la mujer en situaciones de conflicto, o para ser más concretos, en situaciones donde los márgenes de lo legal, lo moral y lo ético se traspasan y se violan en todo momento; son lo primero en surgir, y evidencian la violencia latente contra la mujer. Al desaparecer esas finas líneas que delimitan lo que es legal, lo que es delito o lo que es aceptable, al iniciarse un sistema de terror contra parte de la ciudadanía, las mujeres reciben amplificada la violencia hacia su condición. Los abusos se concretan en algo muy específico contra su género. La objetivación social habitual se torna en violencia dirigida y desbocada contra el objeto. Ya no hay límites, no hay fin.

No se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Pero sí que existe, que tiene una realidad, que está creada de manera perpetua en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se impone sobre aquellos a quienes se castiga.

(Michel Foucault. Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI'81. Pág. 36)

Por tanto, continuando con esta idea de Foucault, hay un daño infligido mayor, que es prácticamente inabarcable. Hay una violencia que se ramifica y multiplica su valor más allá de los límites de lo corporal. Y en el caso de la mujer, continúa expandiéndose de manera directamente proporcional al grado de perversión del verdugo, o del sistema de verdugos. En parte, esta es la cuestión que aborda esta pieza, ya que hay un tema irreparable, que trasciende lo corpóreo. Hay un componente que ha dejado algo intangible arrasado por los siglos de los siglos. Hay una violación de lo sagrado, de los confines de lo que debiera ser intocable. De lo que no protege la ley porque el ser humano no lo posee. Hay una violencia contra el alma, a través del cuerpo.

En este sentido, observamos que esto entronca con el concepto de Historia. La gravedad de esta historia individual es que no lo es. Es que se convierte en colectiva, y en plural. Es la historia real de todo un país. Es la violencia de la Historia reciente aún sin compensar, sin reparar, sin indemnizar. Es una violencia de la Historia que se perpetúa, que aún prevalece, que está vigente y que sigue resonando en los cuerpos de los descendientes de las víctimas directas.

Respecto a los personajes femeninos en la obra:

La Forense representa el rol del análisis científico, de la recapitulación de los datos, de la visión cartesiana del mundo y del estudio que lleva a cabo. La necesidad de las pruebas que justifiquen los hechos, que los documenten. Es muy interesante la elección de este personaje para contar esta historia, ya que en un principio escoge a alguien con una visión a priori fría y distante, con el acercamiento analítico de una investigadora que no se compromete con lo emocional. Es un personaje científico. Por eso es tremendamente interesante el proceso que vive este personaje, en el que su sistema de percepción se ve ampliado, expandido a unos

ámbitos que ella misma no sospecha, reforzando la idea que comentábamos antes, la noción de daño dilatado, que extrapola las leyes del conocimiento. Por eso es intenso el proceso de “contaminación” que le sucede a este personaje, que experimenta un compromiso también en lo emocional, sin que eso empañe su buena praxis.

Es un posicionamiento, también, la elección de una mujer para este rol, una mujer eficaz que lleva todo el peso de la investigación y la lleva a buen término. Claramente eso define una postura concreta, y la voz de una dramaturga, que escoge una heroína en vez de un héroe. Trazada con firmeza y claridad. Es una profesional de alta cualificación que se compromete con su tarea, y no tiene dudas respecto a lo que hace, ni entabla una relación amorosa con el interesado. Simplemente es una profesional que cumple con su tarea y se implica profundamente con la misma. Toma conciencia de lo que significa y sin duda, sus descubrimientos la cambian como mujer. De alguna forma experimenta la historia de NN a través de lo que descubre.

NN a su vez tiene un viaje durante la pieza, un viaje de tomar conciencia de su situación, de víctima, frente a su verdugo. Un viaje de entendimiento de toda una realidad, y de búsqueda de una compensación. También hay un componente muy interesante en el personaje que tiene que ver con la rebelión con lo que le pasa, con no querer ser receptora de todo ese pasado del que no fue dueña, de no identificarse con un rol pasivo, sino querer ser parte activa aunque ya sea imposible. Hay una necesidad de recordar, de no olvidar nunca, de hacer lo que haga falta para que se sepa la verdad. Un anhelo de justicia, de justicia colectiva. Para todas.

6.3 LAS VIOLENCIAS DEL ESPACIO: LA MUJER Y EL AISLAMIENTO.

DON MARTÍN.-¿Bien? ¿Pero ha visto usted cómo cantan?

CONCEPCIÓN DE MARÍA.- ¿Y cómo quiere que canten?

DON MARTÍN.- Pues no sé, le podrían echar un poco más de entusiasmo. Y luego están esas dos, la comunista y la Manca, que ni cantan, sólo mueven la boca. Claro, como saben que el indulto no va a ser para ellas... ¿No puede usted hacer nada? ¿No puede amenazarlas con algún castigo?

CONCEPCIÓN DE MARÍA.- No se preocupe, el señor obispo no se dará cuenta. Vamos, tranquilícese. Lo harán bien, ya lo verá. Ya lo verá.

(I. Del Moral y V. Fdez. Presas. Caos Editorial'08. Pág. 7)

PACÍFICO.- ¿Y por qué no puedo tener un transistor para poder enterarme yo de las cosas?

PERPETUA.- Porque me hace interferencias y pierdo santidad, hijo, si lo sabes de sobra...

(Laila Ripoll. Santa Perpetua. Huerga y Fierro'11. Pág. 44)

6.3.1. PRESAS y SANTA PERPETUA

Presas: Según cuenta el propio Ernesto Caballero (director del CDN en la actualidad), el proyecto de escritura de esta obra, inicialmente partió de un proyecto para la muestra de fin de grado de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Dado el número de actrices y actores en la promoción de ese año (13 y 5), se presentó la dificultad para encontrar textos para la muestra final, con un elenco de esas características. El propio Ernesto pensó en escribir un texto a medida para la muestra de los actores y actrices y le sugirió la idea a Ignacio del Moral, que se puso a trabajar en colaboración con Verónica Fernández. De esta manera vio la luz el texto, montado en el marco del Taller de Interpretación Fin de Carrera, el 4 de abril de 2005. Dos años más tarde, daría el salto al Centro Dramático Nacional estrenándose el 22 de noviembre de 2007, con dirección del propio Ernesto Caballero. Entre ambos estrenos, estuvo la obra representándose a su vez en la extinta Sala Triángulo, hoy reconvertida en el Teatro del Barrio.

En palabras del propio Ignacio del Moral, la obra aborda el tema de “la represión y el adoctrinamiento como forma de relación entre el Estado y los ciudadanos”.²² Y una vez más, observando bien el material, observamos que la opinión del autor, o la intención previa que tenía, o incluso la visión de los objetivos conseguidos que recoge, no es exacta. Por suerte, el texto habla de mucho más que eso, ya que al querer hacer global el mensaje –que sin duda lo es– extrae del mismo la verdadera importancia que tiene el texto. Lo que resulta imprescindible no es que la obra se convierta en una denuncia de la represión y el adoctrinamiento que el Estado ejerce sobre los ciudadanos, sino, más concretamente sobre las ciudadanas. De alguna forma, al establecer una

22 Revista Expresión nº 16. Dic'07-Ene'08. RESAD.

colectividad utilizando el concepto de “ciudadanos”, el uso del masculino como el género central que engloba al otro, como bien dice Simone De Beauvoir ya en *El Segundo Sexo*:

...lo mismo que para los antiguos había una vertical absoluta con relación a la cual se definía la oblicua, así también hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino.

(Simone de Beauvoir. *El segundo Sexo*. Siglo XX.'89. Pág 3).

Se produce una sustracción del verdadero interés que tiene la obra. Puesto que la acción transcurre en una cárcel de mujeres, no en una cárcel a secas. Y puesto que las violencias ejercidas contra las mujeres en cautiverio son muy concretas y específicas para su género, y muy distintas a las que se ejercen contra el resto de ciudadanos, los hombres. Si bien es cierto que la obra es denuncia de la represión del Estado, es concretamente una obra de denuncia contra la represión hacia las mujeres. Una cuestión realmente interesante sobre signifiante y significado desde el punto de vista del lenguaje es la que plantea Judith Butler, que explica muy bien las implicaciones que conlleva:

El carácter total y cerrado del lenguaje se presume y también se refuta dentro del estructuralismo. A pesar de que Saussure entiende que la relación entre signifiante y significado es arbitraria, sitúa esta relación arbitraria dentro de un sistema lingüístico obligatoriamente completo. Todos los términos lingüísticos dan por sentada una totalidad lingüística de estructuras, totalidad que se presupone y se reanuda de manera implícita para que cualquier término por separado tenga un significado.

(Judith Butler. 109)²³

²³ El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós'90 Barcelona.

Es por eso que conviene empezar concretando algo que semióticamente tiene un significado, que convierte y modifica la realidad de manera activa. El género en el lenguaje modifica el discurso y el contenido. Sin duda, el deseo del autor, al hacer esa aseveración sobre la temática de su propia obra, no es otro que el de “universalizar” su contenido, con el objetivo de que la obra llegue a todo tipo de público, sustrayendo el género femenino por limitador y “excluyente” de lo neutro. Es exactamente lo que exponíamos aquí.

Tras esta introducción, podemos referir que el argumento de la pieza, que transcurre –como rezan las didascalias que preceden al texto– en “una cárcel de mujeres, en alguna provincia interior de España. La época, en los últimos años 40”, narra la vida de estas mujeres en cautiverio. La cárcel, en esta época, es una cárcel del franquismo, lógicamente. En ese contexto, la dirección de la misma, es coordinada por la Iglesia Católica, que no se priva de ningún tipo de sadismo con las presas, desde los más pequeños detalles al funcionamiento general de la vida cotidiana. Conteniendo presas que están por robos menores, y también otras por cuestiones políticas, hay todo un sistema propio de esa prisión que genera la competitividad por conseguir el único indulto que se da a la presa ejemplar, lo cual genera todo tipo de actitudes. Existen distintos comportamientos de todos estos caracteres en cautiverio, para lograr la supervivencia, sometidas al abuso constante de los distintos personajes que gestionan la prisión, y también de los supuestos protectores que ellas encuentran allí.

El texto subraya la injusticia del poder, la imposición del terror y la represión por parte de un Estado incontestable en plena dictadura, y además, los abusos individuales de todos los allegados a un sistema que somete y viola los derechos de estas mujeres abandonadas y desaparecidas en esta institución. Cuando el Estado deja desprotegido a un individuo

del sexo femenino, suceden los mayores abusos por parte de los que ejecutan las órdenes del sistema. Empieza un cotidiano “sistema de sisas”. Porque si nadie sabe ni protege, todos intentan obtener su provecho de esas presas a las que les han arrebatado todo derecho o dignidad.

En esta cosmología de la prisión, es imprescindible –y diferente a cualquier otra que se ubique en otro país– la presencia de la Iglesia. Este factor, define completamente ese momento histórico, un tipo de crueldad concreta y específica, completamente sabida e incorporada en la vida cotidiana en la España de ese período, y autorizada por el Estado. Este componente está perfectamente reflejado en la pieza, y representa la piedra angular de la obra. Un centro de reclusión en la España de los años cuarenta, además de estar impregnado de una dinámica de disciplina católica férrea, contiene todos los actos de perversión que la misma impone, en sus actores.

Es importante también resaltar la estilización del lenguaje propio de la época, y el tipo de relaciones que el mismo comporta.

No es muy descabellado encontrar cierta inspiración en el planteamiento, así como en el estudio de algunos personajes en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, que supone una de las primeras obras que de manera idiosincrásica define un aislamiento de mujeres en España, en un pueblo, y como lo hace una dictadura casta y represiva, impregnada de catolicismo.

Nos referiremos a ella más concretamente al pasar ahora por los roles elegidos para la obra.

Por otra parte, además de la represión, y la privación de libertad, las presas pasan hambre y frío, ya que se plantea un pueblo español en invierno, y en plena posguerra. La comida que les dan, además de escasa, es en cierta manera con-

siderada como caridad. Al igual que las mantas y la ropa de abrigo. Este contexto le confiere a la obra un carácter realista y la pone en contexto, tanto de espacio como de tiempo.

Respecto a los personajes femeninos de la pieza:

Aurelia representa la locura por el aislamiento. Es un personaje que cruza la escena de manera autónoma en determinados momentos de la obra, aparentemente sin motivo, y ausente del resto de la realidad que la rodea. No obstante, como sucede desde la tragedia ática, y como también refleja Lorca en su incontestable pieza, (en el rol de la *Abuela – María Josefa*) los locos, los ciegos o los ebrios, siempre perciben con clarividencia lo que sucede y dicen la verdad. Al igual que *María Josefa*, *Aurelia* canta, y expresa sus deseos de estar en libertad. En cierta forma se ha escapado dentro de su cuerpo, con la mente, y está bien lejos de allí.

Charito, que se dedicaba a la prostitución, y que tiene toda la pureza e ingenuidad que caben en un ser humano. No sabe leer y va a las clases de Don Esteban, el maestro de la prisión, que la seduce y le promete una vida fuera de prisión, casarse y crear una familia.

Con esto, sucede uno de los abusos más crueles, que es aprovechar la situación de aislamiento de este personaje para generar una expectativa en ella, crear una vida posible en su imaginación, para más tarde no corresponder ni cumplir lo prometido. La escena recurrente durante las clases de lectura es el intento de *Don Esteban* de meterle la mano bajo la falda a *Charito*. Esto va in crescendo, hasta que durante una clase *Don Esteban* viola a *Charito*. Cuando *Charito* se confiesa, le niegan que diga la verdad, y tampoco las monjas que saben lo que pasa, le dan la razón. Este personaje entonces pierde por completo la ilusión de resistir, se pone a cantar con *Aurelia*, afrontando de alguna manera su realidad y finalmente se quita la vida, ante la impotencia de la injusticia.

Fuensanta es otro personaje que aparentemente ha perdido la cabeza. Parece víctima de un shock después de dar a luz y ver cómo le arrebataban el niño. Como a tantas mujeres en esa situación y ese período, se le dijo que su hijo había muerto al nacer, y le fue robado para entregárselo a alguna familia de simpatizantes del bando Nacional.

Macarena es de raza gitana, y representa el tópico que siempre se ha perpetuado en este país, sobre todo, durante el franquismo. Es ladrona y por eso está en la cárcel. Y parece que además es su afición sustraer cosas:

MACARENA.- Toma, guarda esto. En tu celda no mirarán.

CHARITO.- (Lo mira, es un cuchillo). ¿Qué dices? Yo no lo quiero.

MACARENA.- Tú guárdalo, que pa algo nos servirá, digo yo.

CHARITO.- Tú, con tal de robar...

MACARENA.- Hija la costumbre.

(Presas. 11)

Hay una gran importancia concedida al grupo heterogéneo de posibles roles femeninos, y algunos, como es el caso de este, creados con menor profundidad que los otros. Sin duda también hay un acento en crear costumbrismo con los personajes y las situaciones.

Magdalena, que fuera de la cárcel regentaba un burdel, es uno de esos personajes supervivientes. En este caso, una mujer que se adapta. Que posee dinero dentro de la prisión y que por tanto, consigue cosas. Muestra a su vez el grado de corrupción de la iglesia, que acepta dinero y le hace favores.

La Manca, es un personaje definido por la falta de su mano. Es curiosamente un exponente de la objetivación del cuerpo de la mujer, como si no hubiera nada más que importase. Ella sólo se preocupa de su hermano pequeño, y de que esté bien fuera de la cárcel. Que lo cuiden y que bajo ningún concepto lo metan a cura, ya que ella odia todo lo que tenga que ver con la iglesia. En todo caso, expone perfectamente que al ser un cuerpo “imperfecto”, es imposible su sexualización, que es el único componente que hace querer obtener algo de la mujer como objeto. En este caso, ese personaje estará marcado por su falta, que es la más grave que una mujer puede tener, ya que es su obligación ser un objeto bonito y lo más perfecto posible.

Mari Cruz es la presa política que tienen en la prisión. Es comunista. Representa en realidad, de manera fiel, el escaso número de verdaderos militantes del partido que capturaron y metieron en prisión, ya que lo que se hizo en realidad fue detener o asesinar a todo el que pareciera simpatizante, supiera o no de qué trataba el asunto. Este personaje en todo momento necesita que las cosas funcionen como deben ser y apela siempre a las reglas y a lo que es justo, de manera inútil en este centro represivo y caprichoso:

MARI CRUZ.- Fuensanta no está bien, no debería estar aquí. Usted lo sabe.

SOR PIEDAD.- Ya habló la defensora de las causas perdidas.

MAGDALENA.- Con un poco de leche se le hubiera pasado.

SOR PIEDAD.- ¿O alguien más quiere decir algo?

MARI CRUZ.- Hablaré con el obispo cuando venga...

SOR PIEDAD.- ¿Y tú te crees que el señor obispo te va a escuchar? Precisamente a ti, que estás aquí por comunista. ¡Válgame Dios!

(Presas. 11)

Paquita está embarazada, y se ve reflejada constantemente en *Fuensanta*, que es como la proyección de lo que le va a suceder cuando de a luz. Y efectivamente, le quitan al bebé y lo dan en adopción. Nada en absoluto de lo que estas mujeres son les pertenece según este sistema opresor.

Teodosia es la chivata de la prisión. Es un personaje que está presente en todo momento y que ha elegido traicionar a sus compañeras y compartir encierro siendo odiada y señalada para obtener ciertos privilegios y luchar contra las demás para obtener el indulto. En la cárcel por asesinar a su marido maltratador y violador, no recibe ninguna comprensión por parte de las monjas. La ley la condena y la doble moral de la iglesia justifica su estancia en prisión.

Violette entra en prisión al empezar la obra, y permanece siendo la nueva y la odiada por ser mitad francesa durante mucho tiempo. Ella sólo ayudó a su novio a robar un anillo para casarse y ahora paga en prisión mientras él está fuera. Otro exponente más de la violencia y la manipulación machista. Es el personaje que ejemplifica mejor la pérdida de derechos que sucede al entrar bajo la tutela de esta institución, que les despoja de toda su individualidad, de sus derechos como seres humanos, y las convierte en objetos; porque vemos el proceso desde que entra. Las demás ya están adaptadas al funcionamiento interno.

Madre Concepción de María, la madre superiora, querría no tener que estar allí dentro, ni siquiera dentro de la orden a la que pertenece, ya que todo su deseo es estar con Don Mauro, del que parece estar enamorada. En cambio, se

lava las manos con todas las injusticias que se comenten ahí dentro, y hace ver que ella no puede modificar el sistema, que sólo hace cumplir las normas. Representa la función de quien no cuestiona las órdenes, y las cumple aunque sean abominables.

Sor Adoración es la monja que siente estupor ante el trato que se les da a las mujeres en la prisión. Que presencia todo y calla, aunque intenta ayudar a las presas. Parece que fuera de verdad creyente en la doctrina cristiana y por eso no soporta las mentiras y el aprovechamiento de esas mujeres que cumplen condena por parte de sus compañeras religiosas. Le sirve de espejo opuesto a Sor Piedad.

Sor Piedad es una sádica convencida que disfruta con la maldad. Maltrata continuamente a las presas y disfruta abusando de su autoridad.

Sin duda, para que sucedan los actos más represivos y terroríficos contra la mujer, hay una cadena de humanos actores y responsables que los llevan a cabo. Este es el caso que trata esta función. De manera individual, todos y todas participan en hacer que la represión se institucionalice. Y existe una violencia de las mujeres con poder hacia otras mujeres, tal y como se expresa aquí, que es violencia machista de igual forma que la practicada por los hombres. Si no, sería imposible que se diera un sistema represivo como este. Hacen falta los individuos que lo ejecutan y lo llevan a cabo a diario.

Santa Perpetua: Estrenada en el teatro Federico García Lorca de Getafe (Madrid), en el marco del Festival Madrid Sur, el 31 de octubre de 2010, el texto se publica en 2011, en la editorial Hueva y Fierro, con prólogo de José Ramón Fernández.

El texto aborda la realidad española después de la guerra, –y se intuye que incluso después del franquismo– (no

se concreta el año), en lo que debe ser un pueblo. A través de la historia de tres hermanos que viven en la misma casa, los cuales tienen en marcha un negocio que se basa en la supuesta “clarividencia” de su hermana Perpetua, que según todos repiten, es “santa”; se nos muestra una fotografía perfectamente reconocible de la realidad y los excesos de la idiosincrasia española. En tono de farsa con un estilo que bien recuerda al de Paco Nieva, llevado al extremo de la exageración, lo burlesco, lo grotesco, y lo ridículo, muestra un retrato fiel y expositor de una ideología, de manera divertida y crítica. Desde la farsa, se conecta con la tragedia particular y colectiva de tantísima gente, de nuestro propio país.

Pacífico, Plácido y Perpetua, son los tres hermanos que viven literalmente encerrados en su casa, recibiendo las visitas de la clientela que viene a que le adivinen el futuro o que le hagan apaños de santería para encontrar marido, poder tener hijos, o dinero... Por otra parte, hay un cuarto personaje, Zoilo, que aparece, y como se dice en la función, como cada día, a reclamar su bicicleta.

A medida que avanza la obra, se ve que en realidad la casa misma y la bicicleta eran propiedad de la familia de Zoilo, único superviviente, después que Perpetua les denunciase y fueran fusilados todos, por motivos de un amor no correspondido, celos y envidia.

Durante la historia más negra y menos resarcida de nuestro país, un procedimiento habitual en los pueblos fueron las denuncias a los propios vecinos, a los que después se fusilaba o se los llevaba presos. En este caso, Perpetua vive en la casa de la familia de Zoilo, que le fue entregada a ella después de fusilarlos a todos. La bicicleta, como símbolo de la necesidad de recuperar lo que se le arrebató injustamente, se convierte durante la obra en el caballo de batalla. Precisamente Perpetua sabe bien lo que significa ese objeto y no lo quiere entregar de ninguna manera.

Es muy interesante ver que el aislamiento que se produce en esta obra, es autoimpuesto, y refleja el pánico a lo que hay en el exterior por parte de sus protagonistas.

En este sentido, la actitud de *Perpetua* hacia sus dos hermanos, tiene que ver con ser la voz de mando, que les pone a su servicio (como podría ser otra *Bernarda*). Aunque ella utiliza la mayor parte del tiempo, un tono lastimero que les crea un vínculo de culpabilidad, al estilo de los personajes de las madres en la historia de la literatura universal. Los domina desde un rol impostadamente pasivo.

Condenados a vivir dentro de una rutina maniática y circular, repiten sin cesar diversas consignas que les retienen y les mantienen sin contacto alguno con el exterior, aunque podrían salir, ya que la casa no está cerrada en realidad.

Respecto al personaje femenino que aparece:

Perpetua es la protagonista de la pieza, que aunque se presupone que es una mujer, fue representada por un actor en su estreno, bajo la dirección de la propia autora. Dato este que nos hace darle una dimensión diferente al personaje. Por una parte, le dota de una característica que entronca con lo esperpéntico, pero también le añade características masculinas, que definen el rol.

Durante el transcurso de la pieza, experimenta ataques que le hacen convulsionar sistemáticamente, los cuales le hacen percibir la realidad tal y como es, frente a la irrealidad inventada en la que vive permanentemente, en su aislamiento y encierro. Pierde el conocimiento y conecta instantáneamente, como si fuera el transistor que le prohíbe tener a su hermano, con la más rabiosa actualidad. Aparecen las noticias que ella misma odiaría o no soportaría escuchar y utilizan su boca a modo de médium. Su cuerpo literalmente las vomita. Ella ha creado este carácter divino para su enfer-

medad, y sus dos hermanos lo sustentan, haciendo todo tipo de aspavientos y creyendo ciegamente.

La elección de vivir en la endogamia y el aislamiento maniático que los tres desempeñan, con tareas absurdas diarias, como mantener encendida una candela, porque si se apaga entrarán los espíritus, tiene que ver con el sentimiento de culpa y la superstición del personaje, que vive aterrorizada con todo lo que no conoce, y con la deuda de su pasado.

Sin embargo, todo el terror irracional que acarrea hacia los posibles espíritus y la vida del más allá que no conoce, no le impiden seguir manteniendo inflexible su postura respecto a lo material con Zoilo. El símbolo de su acto de maldad suprema, concentrado en esa bicicleta, que evidencia que fue ella quien denunció a toda esa pobre familia –y que inequívocamente es de su vecino, porque hasta lleva su nombre pintado– es como un cetro de mando que ella se niega a conceder.

El evento desencadenante de su acto pasado de denuncia contra su vecino fue que ella estaba enamorada de él, y cuando se enteró de que este iba a casarse con otra, decidió utilizar la denuncia voluntaria contra él por celos. El hecho de no sentirse deseada le condujo a la abyección más absoluta, al estilo de la más cruel e impenetrable Lady Macbeth, por causas que refuerzan el sentido más práctico del personaje.

Sin duda, los efectos del aislamiento, que en esta obra circula en dos sentidos, son devastadores para la psique de todos los personajes. Por una parte, es un castigo impuesto a modo de protección, como el culpable que sabe que lo es, y tiene miedo de que el objeto de su abuso se vengue; por otra parte, los efectos que ese aislamiento producen en los que lo sufren. Hay una degeneración en las relaciones endogámicas de los tres hermanos, que pasan de la tortura a la manipulación a cada instante. Hay una horrible depen-

dencia, ya que, después del paso del tiempo no sabrían vivir de otra forma, y además, una claustrofobia de dimensiones míticas, por la que desearían matarse entre ellos, aunque no podrían soportar estar solos. Además, la cicatería y el apego por lo material y lo ruin, caracteriza a este personaje, que no tiene ningún miramiento en crear un negocio a partir de una realidad que ella misma ha inventado, y vivir de él, aunque no gastan nada, ni apenas comen.

Sin duda es inquietante el hecho de que este personaje sea perfectamente consciente de la realidad, y simplemente se la oculte a sus dos hermanos, pero la afronte cara a cara, abandonando toda afectación cuando habla con Zoilo a solas. Es alguien que ha elegido mantener engañada a su propia familia de por vida, y en cambio sí le puede hablar sin tapujos a quien ella considera su "enemigo". Las consecuencias de la maldad de la mitad de un país, promovidas por un Estado de terror están expuestas en este personaje, evidenciando a su vez algo que entronca también con la obra anterior. Los actos individuales son los que posibilitan el avance de un poder oscuro en el sistema.

6.4 LAS VIOLENCIAS DEL PODER POLÍTICO-ECONÓMICO: LA MUJER Y LAS VIOLENCIAS ESTRUCTURALES.

MAITE.-Uno se bajó los pantalones y los otros me desnudaron. Que me quitara todo. Y me pegaban en las rodillas y la pistola por la espalda...

JORGE.- Ellos no matan.

MAITE.- Cierra las piernas, puta. Y me las abrían, me las abrían golpeándome las rodillas y me pasaban el palo por el cuerpo... Y tenía la bolsa negra en la cabeza y me la apretaban en el cuello, me ahogaban, me ahogaban hasta que ya no aguantaba más y yo sólo quería morirme, sólo les pedía que me dejaran morir pero ellos me gritaban: "Nombres, puta, nombres, nombres", y yo no sabía nada, yo no sabía ningún nombre. Me tuvieron setenta y dos horas metida allí dentro y tú lo sabías, sabías que me tenían ahí. ¿Para qué te crees que me detuvieron tanto tiempo?

(Marco Canale. La bala en el vientre. Fundamentos'06.
Págs. 36-37).

MERCEDES.- Para mí conseguir este trabajo es muy importante. Mi madre no resucitará porque yo ahora corra hacia el hospital. Nos habéis puesto unas normas y pienso cumplirlas hasta...

ENRIQUE.- Eh, yo no he puesto ninguna norma. Soy un candidato como vosotros.

FERNANDO.- Y venga. Insiste... Muy bien. Si este es el juego, jugaremos. Pero que conste que yo te he calado desde el principio.

MERCEDES.- ¿Tardarán mucho en darnos otro sobrecito?

ENRIQUE.- ¿Y yo qué sé?

MERCEDES.- Porque me parece evidente que el hecho de quedarme demuestra mi interés por el puesto. Pero si me quedo es para algo. Si el trabajo depende de los juegucitos estos, juguemos, pero rápido.

(Jordi Galcerán. El Método Grönholm.
Fundación Autor'06- 56).

6.4.1. LA BALA EN EL VIENTRE y EL MÉTODO GRÖNHOLM

La bala en el vientre: Publicada en 2006 por la editorial Fundamentos, en el volumen de teatro breve que se publica anualmente con las piezas de los alumnos de tercer año del Grado de Dramaturgia en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, la obra obtuvo el V Premio Madrid Sur para textos teatrales y también llegó a ser finalista en el XXX Premi Born de Teatre.

Según las palabras del propio Marco Canale acerca de su obra:

El proyecto de “La bala en el vientre” comenzó hace dos años, partiendo de mi más absoluta incomprensión (como argentino) hacia lo que sucedía. Me acompañaron en este proceso profesores como Ignacio Amestoy, Juan Mayorga e Itziar Pascual, y la gente a la que conocí en el País Vasco, gente que me permitió conocer sus ideas, su dolor, su incomprensión, sus esperanzas y su resentimiento. Me reuní con familiares de presos, con víctimas de atentados y con gente que no estaba ni en un lado ni en el otro; y creo que sin sus opiniones esta obra nunca hubiera existido.

“Una bala en el vientre”, fue la imagen que surgió en mi cabeza.

Una bala que de alguna manera, tenemos que arrancar de ahí”.

(Marco Canale. Artezblai. 28 Nov. 2005)²⁴

24 Revista Artezblai. La bala en el vientre, V premio Madrid Sur: <http://www.artezblai.com/artezblai/marco-canale-gana-el-premio-madrid-sur-para-textos-teatrales.html>

Y de esta manera tan gráfica y explícita, Canale materializa esa bala de manera literal, en el vientre de una de sus protagonistas y así precipita una acción dramática trepidante a contrarreloj, para resolver un conflicto político con unas raíces muy profundas en el País Vasco, como es el tema del terrorismo. La discusión además, sucede entre dos hermanos, que es un traslado perfecto de este conflicto al ámbito doméstico de una casa.

Al empezar la obra, se expone un personaje que pretende vivir ajeno a toda esa realidad, vivir desde las cosas simples, cuidar a su mujer (y a ser posible no escucharla ni dejar que tome sus propias decisiones) y así conseguir que todo sea como él había soñado. Como si los conflictos no existieran, y como si todo pudiera ser simple.

No obstante, al igual que le sucede a Edipo, la realidad se cuela por donde puede, y así, aparece su propia hermana, que según parece, milita en las filas de la banda armada, con un tiro en el estómago. Aunque el personaje de él insiste en hacer como que esto no ha sucedido y pretende denunciar a su propia hermana a la policía, tendrá que entender que en este asunto no existen las fuerzas del bien y se vulneran los derechos humanos sistemáticamente desde los mecanismos del Estado.

Una obra que plantea una reflexión filosófica que tiene que ver con el teatro de ideas, y al tiempo, con la tragedia como género. Una situación irresoluble que arrasa a una familia desde dentro y viene de las estructuras de poder de un Estado y el terrorismo. Tomar acción o no tomarla?

Respecto a los personajes femeninos:

María, es la novia de *Jorge*, embarazada en estado avanzado, parece que entiende el posicionamiento de la hermana de *Jorge*, y se sitúa frente al conflicto, con seriedad y crudeza. Comprende la enorme dimensión de las circuns-

tancias en las que viven inmersos y sabe que no es fácil escapar. Al contrario de Jorge, no puede soportar la idea de vivir a espaldas de todo, ignorando lo que ocurre y viviendo una vida paralela, de manera feliz. Al igual que la hermana de Jorge, Maite, no pretende huir de los problemas, sino que sabe que necesita quedarse.

Maite es la hermana de *Jorge*. De manera opuesta a él, ha pasado a formar parte del grupo terrorista, porque entiende que es lo que debe hacer, ha sido detenida y torturada por la policía, ha sido tratada como alguien que no tiene los mismos derechos que cualquier ciudadano, y ha sido forzada a confesar datos que ni siquiera conocía. No tiene miedo, y aunque sabe que puede morir, afronta la muerte con conciencia y no de manera frívola. Sabe que llegará. Pero también sabe que no puede hacer otra cosa que posicionarse en esta lucha que ella considera legítima.

Canale utiliza dos personajes femeninos que al contrario que el único personaje masculino, miran a la vida de frente, con todo lo que contiene. No permanecen ajenas a la realidad sino que le plantan cara. Además no tienen miedo. Afrontan lo que sucede con serenidad.

Sin duda es muy interesante el relato antes citado en el que *Maite* es detenida y torturada porque muestra la diferencia de género que se puede percibir en el trato de un detenido por cuestiones políticas y en el de una detenida. Diferencias diametrales que establecen la dimensión de la violencia de carácter político contra la mujer.

El método Grönholm: Estrenada simultáneamente en Madrid y Barcelona el 15 de septiembre de 2004. El montaje de Barcelona, bajo las órdenes de Sergi Belbel en el Teatro Poliorama, y el de Madrid, dirigido por Tamzin Townsend en el Marquina.

La escritura del texto partió del apoyo del Teatro Nacional de Catalunya, que beca anualmente a cinco autores para la escritura de cinco proyectos.

La obra está editada en la Fundación Autor, año 2006.

Basada en una noticia real de la que se hizo eco la prensa, al haberse hallado en la basura tarjetas de un equipo de selección de personal de una empresa, con comentarios machistas, xenófobos y discriminatorios de distinto tipo, sobre los postulantes a distintos puestos de trabajo; la obra da cuenta de una entrevista grupal para acceder a un único puesto de trabajo en una gran empresa.

Los cuatro candidatos aparecen en una sala vacía de lo más inquietante en la cual están solos sin ver a sus interlocutores para la entrevista. Durante el transcurso de la obra van apareciendo sobres a través de un cajón que se abre, y todos saben que están siendo observados en el transcurso de esta peculiar entrevista.

La competitividad, las trampas, las mentiras y las artimañas más viles aparecen en los participantes a medida que pasa el tiempo, y tras varios sucesos que cuestionan la validez moral de sus posicionamientos, verán quién es el ganador y por qué.

Utilizando un lenguaje completamente cotidiano y coloquial, el autor nos acerca a personajes muy reconocibles del mundo laboral. Son profesionales cuyo ámbito es la oficina. Competitivos, agresivos, ambiciosos y de nivel económico alto.

Lo curioso es que en cierta manera, los candidatos empiezan a ser despiadados con los contrincantes, sacando a relucir lo peor de sí frente al otro, simplificando a los demás y desconfiando de todo y todos. Las distancias entre todos ellos se amplifican hasta límites insospechados y la lucha es

despiadada por una posición económica de privilegio (que es lo que finalmente está en juego).

Respecto al personaje femenino:

Mercedes es un personaje con doble rol profesional, ya que durante casi toda la obra la vemos postularse al puesto que se ofrece en esa gran empresa que realiza la entrevista personal para después desdoblarse y enseñarnos su verdadero yo, que es la entrevistadora de personal, implacable y déspota.

De una manera o de otra, este rol encaja perfectamente en el otro, casi como dos muñecas rusas. Ejecutivas agresivas, que tienen las cosas muy claras y que compiten hasta las últimas consecuencias en el mundo de hombres en el que se desenvuelven.

Según comenta Mercedes al final de la obra:

ENRIQUE (dirigiéndose a Mercedes y Carlos): En eso todos estamos de acuerdo, pero quizá, al final, lo deberíamos haber dejado más tiempo solo, para observar qué hacía. En el protocolo se da mucha importancia al momento en el que se queda solo y...

MERCEDES: Sí, hombre... Por un día que puedo llegar a casa antes de que me metan los niños en la cama, debo perder el tiempo observando a este hipócrita.

FERNANDO: Escuche...

MERCEDES: Quizá el ademán de hombre duro le dé algún resultado en su mierda de laboratorio, pero aquí es totalmente inadecuado. Sus decisiones han sido correctas, no lo niego, pero las formas... Hay que ser malparido, pero que no se note tanto, cojones.

Casi uno de los pocos datos que nos conceden del personaje, es que tiene hijos. Lo que no sabemos es si es feliz en su relación, si está casada... Tampoco parece tener mucha importancia ya que tanto este personaje como los demás, se esfuerzan en todo momento por ser despiadados y no mostrar ningún aspecto personal, evidentemente a sabiendas de que todo puede ser utilizado en su contra, o tomado como un síntoma de vulnerabilidad:

MERCEDES: No buscamos una buena persona que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca buena persona.

Lo que esto representa es lo mismo que se mencionaba antes. Esta mujer no puede conciliar su vida familiar y vuelve a casa para no ver a sus hijos despiertos, y así pasará muchos años, si es que quiere conservar su carrera profesional y competir con el resto de hombres con los que trabaja. Esto refuerza el contenido de la Ley de Igualdad de 2007/3.

6.5 LA RESPUESTA VIOLENTA: LA MUJER IRACUNDA

CALAMITY.- Sí, se avergüenzan. Por qué, dime por qué.
No soy suficiente, no soy suficiente para Buffalo,
Ni para su circo, su gran circo.
No soy suficiente para nadie,
Ni siquiera para esos indios apestosos...
Pensáis que vuestras mujeres son mejores que yo,
Creéis que os esperan en casa con el coño limpio.
Mejor no volváis, seguid buscando oro,
Haceros ricos y no volváis nunca a América.
Las mujeres siempre mienten,
Nacemos con el coño sucio.
Herodes mató a todos los niños y a las niñas las violó.
Vosotros, que nacisteis de esas niñas violadas
Buscáis mujeres con pestañas de mariposa.
Dime la verdad...
El gran Buffalo Bill se cree muy listo
Pero no sabe qué hacer con este deshecho.
Mi corazón a la basura... Mírame.
Cualquier día de estos me deja en el camino,
Como a todos los demás. Mírame, te digo.
Y deja de sonreír, cobarde asqueroso.
Si vuelves a decirme que baje la voz, te corto la yugular.

(Zo Brinviyer. El deseo de ser infierno. 26)

Qué frío hacía en Venecia, cuánto frío.

Breaking news!!!!

Breaking news!!!!

Breaking news!!!!

La muerte en directo.

LAS ENCUESTAS ELECTORALES EN ISRAEL PREM-
MIAN EL USO DE LA FUERZA.

NECESITO TENER UN CUERPO FUERTE Y AGOTA-
DO QUE ME AYUDE A SOPORTAR EL TERROR DE LAS
NOCHES Y LA PENA DE LAS MAÑANAS.

Y otra noche

Y otra mañana

Y otra noche

Y otra mañana...

HAMÁS PROCLAMA "EL DÍA DE LA IRA".

Y ojalá yo también hubiera proclamado mi día de la
ira.

(Angélica Liddell. La casa de la fuerza. La Uña Rota. 57).

6.5.1. EL DESEO DE SER INFIERNO y LA CASA DE LA FUERZA

El deseo de ser infierno: Publicada por la editorial del Centro de Documentación Teatral con motivo del Premio Calderón de la Barca 2010, la obra fue también estrenada, en el marco del Taller Fin de Carrera del recorrido de Dirección Escénica en 2012 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

La acción, dividida en dos líneas, se centra, por una parte en el reformatorio de Mettray, para adolescentes considerados “conflictivos” por la sociedad. Allí son aislados y sometidos a una férrea disciplina, y aparte a todo tipo de vejaciones habituales dentro de ese sistema donde se recluye a los olvidados, a los que nadie quiere volver a ver.

Por otra parte, el circo de Buffalo Bill, donde se encuentra Calamity Jane, que representa uno de los números del espectáculo.

A través de un lenguaje completamente poético y por momentos post-dramático²⁵, la autora construye un ambiente directo y a la vez que se mueve en la esfera de lo filosófico.

Ambientada en el lejano y salvaje Oeste, y haciendo uso de personajes célebres en el imaginario colectivo, personajes históricos que pertenecen al mundo de los villanos, la autora construye héroes poliédricos que agonizan dentro de su propia existencia, contenidos en una sociedad que los aparta, que los condena y señala. Estos personajes buscan salidas a su ansiedad, viven en la frontera y en el límite de la moral. Pero son comprensibles.

²⁵ Según la definición de Óscar Cornago sobre lo que es este tipo de teatro, consultar su artículo: Teatro Post dramático: Las resistencias de la representación. Revista ARTEA.

En cuanto a la orientación del texto y su ideología, cabe señalar como dato importante, que la publicación del CDT se abre con tres citas de la autora: La primera pertenece a Genet, la segunda a Robert Walser y la tercera a Virginie Despentes, autora esta última primordial en el feminismo de la segunda ola y creadora del libro *Teoría King Kong* (Melusina 2007). Esto sin duda le da cierta orientación al material, sobre todo, cuando observamos el personaje de Calamity Jane, único rol femenino en toda la pieza.

Esta es la cita que Brinviyer ha escogido:

¿Querer ser hombre? Yo soy mejor que eso. No me interesa el pene. No me interesa ni la barba ni la testosterona, yo tengo todo el coraje y la agresividad que necesito. Pero claro que quiero todo lo que un hombre puede querer, como un hombre en un mundo de hombres, quiero desafiar a la ley. Frontalmente. Sin atajos y sin excusas. Quiero obtener más de lo que me prometieron al principio. No quiero que me cierren la boca. No quiero huir del conflicto para esconder mi fuerza y evitar perder mi feminidad.

(Virginie Despentes).

Es imprescindible pues, tener en cuenta la noción de la lucha, de lo marginal, de los niños y los adolescentes que viven fuera de las normas, de la sociedad que oprime y dirige su discurso para crear mujeres dóciles que está presente en el lenguaje de la autora.

Así como también es imprescindible la consciencia de la rebelión que propone.

Respecto al personaje femenino:

Calamity Jane además de ser el personaje histórico, está dotada de todo el discurso que podemos observar en Des-

pentas. Es una mujer independiente, que lucha y que permanece llena de ira rebelándose contra los hombres que la oprimen y contra la sociedad que le propone roles en los que no encaja. Es una mujer que se retuerce, que se debate y que nunca descansa. Frente a todo pronóstico, también cobija y siente una pulsión maternal con el chico que llega hasta ella. Y todo esto, viviendo una vida continuamente en fuga. Trabajando en un circo itinerante y rodeada de hombres. A los que no les permite que le coman el terreno.

La casa de la fuerza: Publicada en 2011 por la editorial La Uña Rota, esta obra se estrenó el 16 de octubre de 2009 en La Caja Mágica del Teatro de La Laboral de Gijón. Y posteriormente, en el marco del Festival de Otoño, se estrenó en las Naves del Matadero del Teatro Español de Madrid, con fecha de 5 de noviembre de 2009.

Cuenta Angélica Liddell que el 2 de octubre de 2008, día de su cumpleaños, se sintió asustada, furiosa y triste: “Estaba jodida por el paso del tiempo, me había sentido como un tiro la comida en casa de mis padres, y ya era plenamente consciente de que había perdido todo lo que amaba o había amado”. Ese mismo día, en busca de la contradicción, se apuntó a un gimnasio, uno de esos lugares de los que siempre había echado pestes. Y allí, precisamente, nació *La casa de la fuerza*. “*La casa de la fuerza* es la casa de la soledad”-explica Liddell - “ese lugar donde se compensa el agotamiento espiritual con el agotamiento físico. Es el sitio donde no somos amados y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración”.

(Reseña para la obra en el Teatro Español)26

26 <http://www.madrid.org/fo/2009/es/fichas/teatro/casafuerza.html>

Así, desde tres personajes femeninos interpretados por tres actrices (con la propia Angélica a la cabeza), con mariachis, y con música cantada e interpretada en vivo por las protagonistas, la obra se desenvuelve desgarrando retazos de su aflicción, comentando etapas reales de su vida y viajando a diferentes alusiones culturales (como *Tres hermanas* de Chéjov), mientras vive momento a momento lo que se parece mucho a un stream of consciousness como lo concebía Virginia Wolf, y que es la base de la post dramaturgia (como bien argumenta Óscar Cornago en el artículo antes mencionado, quien no azarosamente, firma el epílogo del libro que contiene esta obra).

Los personajes femeninos:

Angélica: En el caso de la dramaturgia de esta autora, es imprescindible señalar que el componente autobiográfico y personal es tan omnipresente, que resulta absurdo establecer un análisis de su personaje, ya que se refiere a ella misma. En todo caso, lo que sí podemos hacer, es analizar la evolución de este personaje que ya conocemos de sus anteriores trabajos. Hablar de tendencias de su discurso en esta obra a diferencia de otras, y entonces diremos que esta obra en concreto presenta aún con más crudeza el deseo de no dar amor. Como dice Cornago en su epílogo: “De entre todos los textos que conozco de Angélica diría que en estos esa voluntad de no querer se siente con más amargura.”

Hay un retorcerse y encontrarse muy palpable en este material, que refleja esa mujer iracunda. Esa mujer que muerde, arranca y golpea, frente a todo el dolor que siente por la realidad que percibe, por cómo recibe el trato del mundo y de los hombres en particular.

Los otros personajes (*Lola* y *Getse*) en cierta manera comparten el mismo discurso que el de Angélica, y únicamente pareciera que ha querido dividir su voz en tres para crear un

personaje colectivo que interactúa y se sirve de los demás para gatillar las reacciones de un yo afectado. Un yo que transita por el mundo y tiene reflejo en otras dos mujeres como mínimo. Aunque en realidad son muchísimas más, porque en todo momento hay tantísima identificación con su dolor, es tan cercano y reconocible, que nos contagia a todas y a todos.

7. CONCLUSIONES

rol¹.

(Del ingl. role, papel de un actor, y este del fr. rôle).

1. m. papel (función que alguien o algo cumple).

(Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua)

Partiendo de la definición de la R.A.E. para entender el significado del concepto “rol”, podemos añadir que dicha función es cumplida siempre en el marco de la sociedad en la que determinados individuos viven y comparten un entorno social con los demás. Por tanto, dichos roles son generados de alguna manera en un contexto específico, siempre condicionado por diversos factores, que podríamos grosso modo clasificar en legales, culturales, políticos, económicos, psicológicos y educacionales.

Durante el transcurso de una vida hay un variado abanico de vivencias que conforman nuestro posicionamiento, nuestro carácter y nuestra manera de conducirnos. En el caso de los roles femeninos, la realidad se complica con factores añadidos a los que mediatizan a los masculinos. Además, al trasladar dichos roles al escenario o al libro, sucede otro fenómeno más, que tiene que ver con la representación, el significativo, el significado y el discurso que se quiere hacer llegar al receptor.

Según explica perfectamente Teresa de Lauretis:

Intenté definir la experiencia más exactamente como un complejo de efectos de significado, costumbres, disposiciones, asociaciones y percepciones derivadas de la interacción semiótica de uno mismo con el mundo externo. La constelación o configuración de efectos de signifi-

cado que llamo experiencia se modifica y se reconstituye constantemente en cada sujeto mediante la continua interacción con la realidad social, una realidad que incluye (especialmente para las mujeres) las relaciones sociales de género.

(Teresa de Lauretis. 54)²⁷

Son ese conjunto de experiencias lo que irá conformando los roles hasta convertirlos en lo que son. Delimitados por sus vivencias y las interacciones a las que se ven sometidos. En este sentido, queremos subrayar la importancia de la noción de continuum, de cambio infinito, de tal forma que los roles nunca son estáticos, sino que momento a momento se conforman sin fin.

Durante la primera década del siglo XXI, hemos asistido a varios cambios sociales importantes en el ámbito del feminismo, que se reflejan en la vida pública e institucional (Ley de Igualdad 2007/3, inclusión de estudios de género en la universidad, inclusive en el ámbito del posgrado...), y que sin embargo, no siempre tienen su reflejo en la vida cotidiana, ni en el ámbito social de todas las mujeres del país.

Por otra parte, la objetivación de la mujer está cada vez más presente en los discursos audiovisuales y en los medios de marketing y publicidad, así como la “sexualización” fragmentada del cuerpo femenino. Características todas que sustraen la subjetividad y el empoderamiento de la mujer como individuo y como ciudadana dentro de nuestro contexto social, político y económico, convirtiéndola en su lugar, en un objeto.

Por otra parte, el rol estandarizado de mujer que se expone en las ficciones (cine, televisión, novela...) es la mujer

27 Teresa de Lauretis. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Cuadernos inacabados nº 35. Horas y Horas 2000.

profesional, de alto perfil económico y adquisitivo, neurótica, con ambición, y que tiene serios problemas para conciliar lo profesional con lo personal, le cuestan las relaciones personales y se siente frágil o vulnerable resultando torpe e incapaz de tener éxito en el ámbito afectivo. O en su defecto, al concluir el desarrollo de la trama, se ve obligada a abandonar su carrera en virtud del amor.

No obstante, observamos después de realizar este estudio, que desde la dramaturgia que se está produciendo (habiendo tomado estudios de caso provenientes todos ellos de distintos autores y autoras, que parten de realidades sociales distintas, con distinta repercusión mediática, distintos estilos y concepciones de su creación, distinto nivel de reconocimiento a sus carreras...) hay valiosas ramas de investigación en los roles de género que se proponen como reflejo de esta sociedad y creados para este momento.

De manera variada y plural, los roles analizados cubren un extenso abanico de temáticas que reclaman un papel activo y autónomo para la mujer. Ya sea a través de mostrar roles que exhiben características que someten a la mujer (ya que en todos ellos hay un planteamiento crítico o un distanciamiento para la observación), como mediante mujeres que representan espíritus independientes o que se conceden la autoría de sus vidas a sí mismas, son muy interesantes las exposiciones que localizamos en el corpus analizado. Y es muy interesante ver concretamente expuestos distintos tipos de violencias que reflejan manifestaciones más sutiles, no tan obvias como la física, que aunque continúa siendo un enorme problema a día de hoy, tiene mayor visibilidad en el discurso institucional.

Encontramos denuncias a las violencias que tienen que ver con diferentes conexiones establecidas desde la mujer con la vida en su entorno. Las mismas definen roles feme-

ninos que en algunos contextos indagan sobre los propios roles, y en otros, denuncian una situación dentro de un entorno. Además hemos observado la importancia del lenguaje como signo que genera violencia también, partiendo de la noción que Foucault denomina “retórica de la violencia”, localizamos que determinados signos que nombran actitudes o retratan roles, construyen a su vez esquemas que reproducen la violencia una y otra vez.

A través de la exploración de los materiales observados, detectamos diferentes tipos de violencia, desde lo sutil hasta lo más explícito:

La violencia contra lo afectivo, es una piedra angular en casi todas las obras analizadas y en concreto la exposición de la soledad impuesta a la mujer, es algo que aparece en dos de los materiales con especial concreción. Se definen roles de mujeres fuertes, que permanecen solas y luchan por salir adelante en una vida con hombres ausentes (ya sea ausencia física o psíquica), con los que no pueden contar y sin embargo han de tener en cuenta. Esto les conduce a cierta desconexión con su lado vulnerable y a no permitirse a sí mismas la fragilidad o la derrota.

La violencia que tiene que ver con el tiempo como proceso histórico, con su cadena interminable de injusticias, años no compensados y atentados contra la mujer, sus cuentas pendientes y la concatenación de consecuencias que todo ello acarrea a las mujeres que a día de hoy sufren la acumulación de la Historia Contemporánea sobre su rol de mujer. Así como la revisión contextualizada de los propios acontecimientos históricos, desde la óptica de la mujer como víctima, como parte más perjudicada en cada uno de los eventos históricos que se representan.

La violencia que implica el espacio, utilizado como un arma de represión, que se concreta en la privación de li-

bertad o el aislamiento. En encierro de la mujer y sus consecuencias, las alteraciones y las patologías infligidas de manera voluntaria por un ente superior y patriarcal que discrimina por razones de género y escoge la tortura específica destinada a la mujer.

La violencia que tiene que ver con el poder político o económico, y más concretamente con las estructuras que obstaculizan a la mujer y la condicionan en su trayecto hacia la equidad. En determinadas esferas, aparece la inexistencia de la visión de género, o más concretamente, el bloqueo frontal al rol de la mujer, digamos en el ámbito de la competición o la lucha, aunque cuando se produce, cuando la mujer se infiltra, hay una violencia específica que se manifiesta de acuerdo a su género. En situaciones de conflicto político, en situaciones de lucha armada o en momentos de conflicto, se recrudece la violencia de género habitando los puntos ciegos que están desatendidos por la legalidad. Asimismo, a mayor nivel adquisitivo o cualificación profesional, menos tolerancia existe a la conciliación de la vida emocional, afectiva o familiar.

La violencia que es respondida con una respuesta violenta por parte de la mujer, que se materializa en un personaje iracundo. Aparecen mujeres que se posicionan de manera violenta ante la violencia tácita existente en todos los ámbitos. Ante la violencia del hombre como rol social a su vez. La violencia subyacente y habitual, es respondida de manera brutal y virulenta, apareciendo el rol de la mujer que combate, como puede darse en el feminismo de segunda ola tal y como lo concibe la ya citada Virginie Despentes. El rol de la violencia como respuesta a la violencia ejercida previamente.

La violencia permanece perenne a nivel social, encontrando diferentes formas de manifestarse, tanto en la esfera

pública como en la privada, con diferentes discursos representativos: En el ámbito profesional, político y social, a nivel de bloqueo frontal o dificultad sutil y variable; en el ámbito doméstico, reflejándose en los roles familiares, que condicionan a su vez la salida de la mujer al mundo profesional; el binomio ciudad-campo que nos ofrece un abanico de diferentes manifestaciones sociales de violencia contra la mujer ligadas a su desarrollo y condicionadas al mismo, que se han ido conformando y modificando en el tiempo; el rol de la Iglesia católica en la idiosincrasia española, como así lo reflejan varias de las obras estudiadas, ya que no vivimos realmente en un Estado laico sino religioso, aún sin ser explícito, como así lo evidencia el poder económico, social y político que aún ostenta esta institución, así como su participación activa en la vida social pública que sigue penetrando en la esfera doméstica, permanece ligada a la tradición, y afecta a los distintos núcleos urbanos y rurales, así como a los diversos estratos económicos con variados grados de alcance y condicionamiento; los roles progenitores que condicionan los comportamientos futuros de las hijas que serán mujeres y su manera de mirar el mundo.

Todas estas violencias se ven representadas de manera explícita y concreta en las distintas obras analizadas, utilizando diversos recursos que abarcan lo evidente y lo no evidente. Por una parte, a través de personajes que viven en su piel la violencia, en distintas manifestaciones, y por otra los que se rebelan contra ella. Además dentro de ambos, podemos encontrar la rebelión explícita o la aceptación de la violencia, siendo estos los dos extremos, y conteniendo entre ambos el espíritu de lucha frente a la violencia, aún aceptándola. Además, en cuanto a la manera de representar tanto la violencia como la respuesta a la misma, nos encontramos con lo explícito y lo elíptico. La violencia de todo lo que no se dice o no se hace presente de manera obvia, y

cómo los personajes lo gestionan, o cómo les modifica en su autoestima y en su comportamiento, y por contraposición, lo evidente, lo claramente violento, y su respuesta, que abarca las distintas opciones que hemos planteado.

La clasificación que hemos establecido para el análisis de los roles desde la óptica de este estudio, el género, nos ayuda a concluir, retomando la hipótesis inicial, que la producción de obras teatrales en la década investigada, desprende roles y revisiones de contextos sociales que evidencian diferentes estratos y variantes de violencia de género que denuncian su origen en la vida real. Vemos a su vez cierta repetición de patrones ya vistos en distintas épocas y que tristemente aparecen de nuevo, actualizados en el material artístico que se produce hoy. Por otra parte, no en todas las obras escogidas hay un foco de atención en la cuestión de género, sino simplemente una constancia y constatación de distintos personajes femeninos que son receptores de violencia, aunque la misma esté normalizada. Y es esta normalización de la violencia contra la mujer lo que de una manera u otra es denunciado y expuesto en estos materiales.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTÍ, Xavier, *Cunillelandia, Revista Primer Acto*. Nº 284 (Marzo, 2000).

ANGÉLICA LIDDEL PÁGINA WEB,
mi puto calendario: <http://miputocalendario.blogspot.com.es>

B.O.E. "Ley Orgánica 3/2007, 22 de Marzo." Exposición de motivos II.

B.O.E. "Ley Orgánica 3/2007, 22 de Marzo" Artículo 36.

BRINVIYER, ZO, *El deseo de ser infierno*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2011.

BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 1990.

CANALE, Marco, *La bala en el vientre*, Madrid, Fundamentos, 2006.

CHECA PUERTA, Julio Enrique, Dramaturgas españolas del siglo XXI: Lola Blasco (1983), del ditirambo al rap. En: *Seminario Internacional Imágenes Femeninas en la Literatura y las Artes Escénicas (Siglo XX y XXI)* (Madrid, 28 de abril de 2011).

http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/departamento_humanidades_ftlecem/literatura/miembros/julio_checa_puerta/Dramaturgas%20espa%20B1olas%20del%20siglo%20XXI_2.PDF

CORNAGO, Óscar, *Revista Artea, Teatro Postdramático: Las resistencias de la representación*.

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

CUNILLÉ, Lluïsa, *Barcelona, mapa de sombras*, Madrid, Ediciones Autor, 2007.

DARGE, Fabienne, *Angélica Liddell, rabia indómita*, Le Monde. Julio 2013.

DE BEAUVOIR, Simone, *El Segundo Sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.

DESPENTES, Virginie, *Teoría King Kong*, Barcelona, Melusina, 2007.

FERNÁNDEZ, V; DEL MORAL, I., *Presas*, Madrid, Caos Editorial, 2007.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI. 1981.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.

FRASER, Nancy, *Revaluing French Feminism: Critical Essays on Difference, Agency and Culture*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

FUNDACIÓN ROMEA: <http://fundacionromea.org>

GALCERÁN, Jordi, *El método Grönholm*, Madrid, Fundación Autor, 2006.

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1985.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid, UNED, 2006.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2014.

HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 2003.

HASKELL, Molly, *From reverence to rape*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

INGE, William, KAZAN, Elia, *Esplendor en la hierba* (Película), EEUU, MGM, 1961.

LAURETIS, Teresa, *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1992.

LAURETIS, Teresa, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Cuadernos inacabados nº 35, Madrid, Horas y horas, 2000.

LACAN, Jacques. El deseo y su interpretación, Seminario VI. Soporte digital (PDF) online. Disponible en web: <http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/LACAN/Lacan-%20TODO!%20Psikolibro/08%20Seminario%206.pdf>

LIDDELL, Angélica, *La casa de la fuerza*, Segovia, La Uña Rota, 2011.

LOTMAN, Iuri M., *Semiosfera II*, Valencia, Cátedra, 1998.

MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, Madrid, Ñaque, 2008.

MAYORGA, Juan, *Teatro para minutos*, Madrid, Ñaque, 2010.

MAYORGA, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La Uña Rota, 2014.

MORALES, Gracia, *NN 12*, Madrid, Ediciones Autor, 2010.

MUESTRA DE TEATRO DE AUTORES CONTEMPORÁNEOS:

<http://www.muestrateatro.com>

OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004.

Periódico La Vanguardia. Hemeroteca, 16 de Nov. de 2005.

PLATAFORMA PARNASEO: <http://parnaseo.uv.es>

Revista Artezblai. Hemeroteca, 28 de Octubre, 2011.

Revista CELCIT. Nº 24

Revista Expresión. Nº 16. Dic 07-Ene 08. RESAD.

Revista Las Puertas del Drama. Asociación de Autores de Teatro. Nº 41. Cuaderno de Bitácora nº 12.

Revista Pausa. Tercera Época. Nº 32. Anuari 2010.

Revista Nómada: <http://nomada.gt>

Revista Primer Acto, nº 310. 2005.

RIPOLL, Laila, *Santa Perpetua*, Madrid, 2011.

ROMERA CASTILLO, José, *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid, Verbum, 2014.

SALA BECKETT. OBRADOR INTERNACIONAL DE DRAMATÚRGIA:

<http://www.salabeckett.cat>

SANZOL, Alfredo, *Delicadas*, *Revista Acotaciones*, Nº 27. Julio a Diciembre 2011. P. 95-194.

VILCHES DE FRUTOS, Francisca, Jornadas organizadas por el *Aleph*, 7 de Marzo de 2009.

http://digital.csic.es/bitstream/10261/66466/1/VILCHES-DE%20FRUTOS_Representaciones_ALEPH.pdf

Visat. Revista digital de literatura i traducció del PEN català.

<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/autor/139/4/teatre/lluisa-cunille.html>

VV.AA. Diccionario De La Real Academia De La Lengua Española, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

