

INTRODUCCIÓN

Eva GARCÍA-FERRÓN

Eva.ferron@ua.es

Cristina ROS-BERENGUER

Cristina.ros@ua.es

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Alicante

En 2016 la dramaturga Lola Blasco recibía el Premio Nacional de Literatura Dramática por su obra *Siglo mío, bestia mía*. Desde que el Ministerio de Cultura comenzó a conceder el galardón, en 1992, solo otras dos dramaturgas lo habían obtenido: Lluïsa Cunillé en 2005 y Laila Ripoll (por un texto escrito junto a Mariano Llorente) en 2015. De veintiséis galardonados/as, tres fueron mujeres. Pocos meses antes de aquel noviembre en que a Blasco le fue entregado su premio, en junio, se había presentado en La Casa del Lector de Madrid un estudio según el cual solo el 23% de las obras teatrales que se representaron en España entre 2011 y 2014 habían sido escritas por mujeres. Los datos, elaborados por el Grupo Barraquianos de TRAGYCOM a partir de los registros del Centro de Documentación Teatral, revelaban, no obstante, que esa cifra suponía un incremento sobre los porcentajes conseguidos a lo largo de los años anteriores. El estudio demostró, concretamente, que en las últimas dos décadas la presencia de dramaturgas en el panorama teatral español se había duplicado, pasando del 11,1% en 1993/94 al 23,1% en 2011/14.

Sin duda, ni el carácter excepcional de los premios a Cunillé, Ripoll y Blasco ni los resultados de este estudio deberían sorprender a las investigadoras e investigadores de este campo, como tampoco a las/os protagonistas y agentes del mundo teatral, dado que son cifras que, como otras que podrían aducirse, confirman la situación de desigualdad entre hombres y mujeres a la hora de poner en escena sus textos. Si elegimos buscar presencia femenina en uno de los

más destacados escaparates de la escritura dramática actual, podemos acudir al artículo que en el año 2010 publicaba la profesora Francisca Vilches de Frutos sobre la situación de las creadoras en el teatro español contemporáneo y donde citaba, como ejemplo de minoría flagrante, la mínima presencia de las mujeres en la Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos celebrada anualmente en la ciudad de Alicante desde 1993. Las cifras aportadas por Vilches de Frutos se referían al periodo comprendido entre 2003 y 2008 y mostraban, en un total de 101 producciones, la presencia únicamente de 13 creadoras. Aunque la situación no parecía nueva en el teatro español, sí se calificaba como preocupante, puesto que, curiosamente, estas cifras eran similares a las alcanzadas por la producción dramática de las mujeres en el primer tercio del siglo XX.

Como vemos, la proporción de estrenos de obras escritas por mujeres en la primera década del siglo XXI era comparable a la que existía prácticamente un siglo antes, y si bien es cierto que las circunstancias sociales españolas harían especialmente difícil que las mujeres ingresaran y permanecieran como miembros de pleno derecho en la sociedad, en cualquiera de sus ámbitos, también lo es que las voces e iniciativas que, desde los años noventa del siglo pasado, advirtieron de su nula presencia en los escenarios tampoco consiguieron que su apoyo y sus esfuerzos por darle visibilidad a la producción femenina tuvieran la continuidad y la fuerza necesarias como para incrementar considerablemente su presencia. El deseo de recuperar espacios vedados y de reafirmar su propia identidad tuvo cierta respuesta desde finales de los años ochenta, ya que fue en 1986 cuando se creó la Asociación de Dramaturgas Españolas, cofundada por Patricia W. O'Connor y Carmen Resino. Esta fecha, que consideramos emblemática, aparece por ello en nuestro monográfico como propuesta de límite inicial para los estudios presentados. Las iniciativas que defienden y difunden el trabajo autoral femenino desde esa fecha por toda la geografía española, que Francisco Gutiérrez Carbajo recoge magníficamente en su introducción a *Dramaturgas del siglo XXI*, desembocan finalmente en ese 23% de representatividad que comentábamos al principio.

A pesar de todo lo que el siglo XXI ha podido aportar al panorama teatral en general y al mundo particular de las dramaturgas y mujeres de teatro españolas (hablamos de nuevos medios y también nuevos contextos en los que desarrollar la comunicación, de crear nuevas muestras, encuentros, ciclos y festivales de teatro, de incentivar la investigación y la promoción y de facilitar la formación de los y las profesionales; hablamos también de nuevos conceptos de autoría y participación de la obra artística o de maneras diferentes de producción y distribución del teatro...), lo cierto es que la crisis económica y la inmediata crisis cultural han coartado y limitado muchas de las ofertas, las posibilidades

y los caminos abiertos. De este modo, la creadora, luchadora incansable, sí, pero también víctima doble de las circunstancias –como mujer y como dramaturga–, se ha visto perjudicada. La consecuencia inevitable es, como se verá en la mayoría de los artículos que siguen, la asunción de que, para poder poner sus obras sobre la escena, la dramaturga debe aventurarse también por el camino de la dirección y de la producción, cuando, además, muchas de ellas también se han formado como intérpretes. Diversificar, arriesgarse, mantenerse constantemente comunicadas, en los medios y para los medios, es el único camino para mantener la vocación de ejercer el acto teatral como acto público.

La pregunta ahora mismo, tan pertinente como espionosa, es qué futuro se adivina en el horizonte teatral para la nueva y fecunda generación de dramaturgas que está creando ya en estos momentos o que se está incorporando al mundo de la escritura dramática. Hay motivos para ser razonablemente optimistas. En primer lugar, circunscribiéndonos a lo académico, la crítica especializada constata la abundancia de textos escritos por mujeres, y estos despiertan un interés genuino entre estudiosas e investigadoras españolas y extranjeras (mayor que entre los investigadores: buena prueba de ello es la autoría de las aproximaciones críticas que contiene este volumen); nos hallamos, por tanto, ante creaciones originales, complejas, con una sustancia dramática atractiva para aquellas/os cuyo cometido es ir más allá de la superficie de los textos.

Sin embargo, quienes mantienen vivo el teatro son los espectadores, las personas que, en esta contemporaneidad traspasada por la todopoderosa tecnología, acuden a las salas a presenciar un arte tan primitivo como absolutamente vigente. ¿Qué pueden brindar los textos escritos por mujeres a las mujeres y hombres de 2017 y de los años que vendrán? Por lo que se infiere de los artículos aquí reunidos, un universo vasto difícilmente reducible a un puñado de temas o formatos. Las dramaturgas de nuestros días escriben monólogos, obras con un reducido elenco de personajes y textos corales, piezas breves y extensas, comedias y dramas, creaciones surrealistas, textos de inspiración histórica o que reinterpretan cuentos tradicionales. Esta rica diversidad formal se corresponde con una profusión de asuntos que engloban, como es obvio, muchos de los temas que abordan los dramaturgos, pero a los que se suman algunos ausentes (nos atrevemos a afirmarlo) de los textos escritos por hombres, de forma muy llamativa la maternidad, asunto tratado por las autoras desde las más distintas perspectivas, algunas insospechadas y todas muy necesarias en el contexto social actual.

En definitiva, las dramaturgas de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI convocan y convocarán al público en torno al hecho teatral

porque sus obras son elaborados espejos que nos muestran, sin simplificaciones ni maniqueísmos porque son creaciones artísticas, cómo somos, cómo podríamos llegar a ser y por qué caminos hemos de transitar las mujeres y los hombres de nuestro tiempo para construir un mundo más habitable.

La sección de «Aproximaciones críticas» de este monográfico se abre con el trabajo realizado por la investigadora francesa Eléonore Berger titulado «Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontré Angélica Liddell». En él se analizan las posiciones a priori radicalmente opuestas que acerca del tema de la maternidad sostienen la psicoanalista y filósofa belga Luce Irigaray y la dramaturga Angélica Liddell. Comparando el texto «Le corps-à-corps avec la mère» que Irigaray leyó como conferencia en Montreal en 1980, y el planteamiento que Liddell propone en su espectáculo *Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy)* en 2013, Berger muestra cómo la dramaturga española trabaja el matricidio original denunciado por Irigaray para construir una versión violentamente moderna de la emancipación del deseo femenino. A través de los códigos feministas de los años setenta, el artículo descubre una Angélica Lidell que presenta de nuevo una relación con la maternidad marcada por el rechazo, el odio y la contradicción.

Las características de la producción de las dramaturgas de los 80 es el marco a partir del cual Cristina Casado Presa estudia un texto concreto en «Y no vivieron felices para siempre: la reescritura del cuento de hadas y la problemática de la subjetividad femenina en *Nueva historia de la princesa y el dragón* de Carmen Resino». Las creaciones de Paloma Pedrero, Maribel Lázaro, Lourdes Ortiz o Carmen Resino funcionaron como vehículos de apertura, puesto que cuestionaban valores sociales, morales y culturales fuertemente asentados en la ideología hegemónica de la España de aquellos años. Las mujeres habían sido representadas en escena de forma impropia, y estas autoras se proponen re-presentarlas poniendo en el centro de la escena las dificultades y vivencias de sus coetáneas. Para despertar las conciencias, Resino parodia el cuento de hadas y lo convierte en un discurso transgresor. *Nueva historia de la princesa y el dragón* es la reescritura de un cuento tradicional porque en ese tipo de narraciones las relaciones de poder son una de las premisas centrales, del mismo modo que en las interpretaciones feministas más modernas. Tanto en el cuento de hadas feminista como en la dramaturgia femenina de los 80, y en este texto de Carmen Resino, el elemento de subversión central se encarna en la protagonista femenina. La princesa Wu-Tso es una heroína compleja y obstinada que desafía al *dragón* del patriarcado que le impide acceder al poder por su condición de mujer.

Helen Freear-Papio analiza una muestra significativa de obras de dramaturgas españolas de las tres últimas décadas en «Resistance retold: historical and mythical narratives in plays by Romero, Resino, Pascual and De Paco Serrano». Este trabajo revela cómo los tradicionales bastiones narrativos del poder masculino, la historia y el mito, pueden ser terrenos fértiles para la dramaturgia femenina. Si se toman argumentos procedentes de la mitología o la historia y se reescriben desde puntos de vista más privados, las figuras femeninas emergen de la penumbra a las que las condenaba el rol secundario decidido por las crónicas de autoría masculina. En obras como *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, de Carmen Resino, o *Las voces de Penélope*, de Itziar Pascual, figuras femeninas muy conocidas se deshacen de las máscaras que habían sido obligadas a usar y despliegan en el centro del escenario toda su complejidad y su capacidad de acción, demostrando que la pasividad y la apatía fueron solo comportamientos enseñados a las mujeres para perpetuar el patriarcado.

En el trabajo «*Araña en bañera y Terraza de café por la noche*, de Emma Cohen», Eva García-Ferrón ofrece una biobibliografía de la polifacética artista, conocida sobre todo como actriz pero con una trayectoria literaria notable. Sus dos únicas obras dramáticas para adultos, escritas en su madurez, son el testimonio del interés de la autora por explorar nuevos territorios. *Araña en bañera* es un monólogo que explora el peso de la herencia familiar remota y próxima en una mujer lesbiana abandonada por su amante y que se dispone a suicidarse. *Terraza de café por la noche* es una apuesta audaz por actualizar el teatro surrealista, una materialización del arte dramático que, por sus temas intelectuales, sus protagonistas deshumanizados y su carencia de línea argumental, supone un reto para el/la autor/a y para su audiencia.

Luisa García-Manso nos propone adentrarnos en la dramaturgia de la autora Victoria Szpunberg a través de su Trilogía sobre la fragilidad de la memoria, donde se ensayan diferentes formas dramáticas de aproximarse a la representación de la dictadura argentina y de su exilio. En «Dramaturgas actuales y teatro escrito a pie de escena en España: *El meu avi no va a Cuba*, de Victoria Szpunberg», García-Manso se detiene en la primera obra de este proyecto, con la que la dramaturga nacida en Buenos Aires inicia un recorrido por recuerdos fragmentarios, transmitidos a través de su familia, de un pasado que marcó su vida. La autora del artículo interpreta la trilogía dentro del amplio contexto de la literatura de los hijos de la dictadura argentina, convertidos en autores y autoras que indagan en el pasado familiar como medio para construir su propia identidad. Siendo, además, un modelo de escritura dramática construido en parte desde la escena, con participación de los intérpretes, esta pieza le permite asimismo realizar una reflexión sobre las peculiaridades de los nuevos modelos

de autoría teatral, sobre todo en lo que se refiere a la interacción entre la labor de escritura y la creación escénica.

El teatro español actual ofrece un muestrario significativo de realidades sociales, como las nuevas feminidades y masculinidades, las relaciones de pareja, los roles familiares, las relaciones interpersonales y el efecto de la irrupción de las nuevas tecnologías. Maribel Martínez López presenta diversos ejemplos de todo ello en su artículo «Desmontando clichés o la evolución de los modelos de feminidad y masculinidad en los escenarios». La obras teatrales funcionan como espejos para las/os espectadoras/es, y se convierten en valiosas herramientas didácticas y de lucha, de manera que permiten avanzar en la solución de muchos de estos conflictos. Textos como *Whatsapp*, de Juana Escabias, *Hazme una perdida*, de Mercé Sarriás o *Cama*, de Pilar G. Almansa, entre otros, llevan a escena las inquietudes vitales latentes en la sociedad contemporánea.

Nina Namaste explora la creación de una dramaturga andaluza en «Strawberry jam and roasted chicken: gender, corporeality and identity formation in Mariló Seco's *Mermelada de fresa* (1999)». Esta pieza teatral sigue la línea de obras de arte plásticas y literarias en las que prácticas insólitas relacionadas con la comida recrean o evocan estructuras de poder. La obra de Mariló Seco incide en la tendencia masculina a tratar a las mujeres como mercancía y en la complicidad de las propias mujeres al contribuir a perpetuar un sistema que subraya su dimensión física como objeto de disfrute para los hombres. La obra se abre con la protagonista intentando relajarse mediante el ritual de extender mermelada sobre su pelo; la inestabilidad mental del personaje toma forma escénica en el carácter fragmentario del texto, y el asunto central no es si la protagonista está o no desequilibrada, sino por qué se siente acorralada y no encuentra un modo satisfactorio de construir su identidad.

El tema de la maternidad aparece de nuevo bajo un tratamiento diferente en el artículo de Adriana Nicolau Jiménez «Aspectos de la maternidad actual en *El conejito del tambor de duracell* de Marta Galán», donde además se analiza la adaptación y la puesta en escena de la obra realizada por Marc Martínez en 2015. Partiendo de que las iniciativas escénicas que problematizan el tema de la maternidad y la paternidad parten mayoritariamente de autoras, este ensayo pone sobre la mesa un texto que muestra el desamparo emocional, laboral y económico que puede generar la maternidad en nuestra sociedad. Siguiendo aproximaciones feministas sobre esta materia, la autora del artículo analiza esta pieza teatral como alegato a favor de la politización de los cuidados y contra la devaluación del trabajo reproductivo de las mujeres, al tiempo que sostiene que su puesta en escena mostró en su día una interesante adaptación

que menguó notablemente el alcance de reflexión sobre la dimensión política de la maternidad, evidenciando así la omnipresente perspectiva masculina.

La autora alicantina Lola Blasco, galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática 2016, es objeto de dos de los estudios presentados en este volumen. Su teatro, englobado en esa *dramaturgia emergente* de autoras y autores unidos por su compromiso social y político, presenta particularidades que Pilar Jódar Peinado analiza a partir de la intención explícita de Blasco de influir en la capacidad crítica de los espectadores. Con su artículo «*En defensa y Canícula*, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro» la autora del ensayo estudia dos de las obras más representativas de su teatro político, *En defensa (Un concierto de despedida)*, del año 2011, y *Canícula (Evangelio apócrifo de una familia, de un país)*, del 2016, a las que considera piezas esenciales de su teatro revolucionario y que analiza a través de lo que para la investigadora es el contexto creativo de Blasco: el metateatro, el teatro documento y el teatro de la revolución, así como el empleo de mitos y símbolos como modo de indagación de la insatisfacción social y existencial.

Por otra parte, en el artículo de Cristina Ros-Berenguer «Hacia el horizonte de lo colectivo: la «generación en red» y el teatro político de Lola Blasco», son los testimonios de la propia Blasco los que nos permiten acercarnos a su discurso político, siendo evidente entonces su concepción poética del drama y el enorme esfuerzo que le ha supuesto el poder mantenerlo sobre las tablas. Definidora de su propia generación creativa como aquella ligada a un nuevo concepto de identidad social, la dramaturga refrenda como ninguna varias de las posiciones críticas revisadas en el artículo que advierten de la existencia en nuestro teatro último de una manera a la vez heredada y propia de interpelar a la realidad, en la cual las dramaturgas españolas jóvenes configurarían una parte destacada de esta.

Tres obras recientes de la dramaturga, poeta y narradora Ana Merino (escritas en 2012, 2014 y 2016) son el objeto de estudio de Francisco José Peña Rodríguez en «El teatro de Ana Merino: una propuesta para el siglo XXI». El investigador subraya, como otras autoras de estos artículos críticos, la conveniencia de análisis de la obra como un todo literario y, simultáneamente, de su puesta en escena. Solo esta visión holística permite a la estudiosa o al estudioso detectar las estéticas singulares que se van sumando a nuestra tradición teatral. La producción dramática de Ana Merino se interna en lo social de forma oblicua, ya que la complejidad de sus personajes (en su mayoría de clase media) no permite inferir un propósito didáctico evidente. De los textos de Merino emana lo que Peña Rodríguez denomina un «compromiso con la humanidad», y ello lo logra la autora especialmente por la maestría en

el uso del lenguaje de sus criaturas, que favorece la identificación del lector-espectador con ellas.

A continuación de este bloque de aproximaciones críticas, nuestro monográfico presenta un apartado que protagonizan cuatro voces de la dramaturgia femenina actual: Lola Blasco, Diana M. de Paco Serrano, Begoña Tena Moya y María Velasco, que han colaborado generosamente con este proyecto respondiendo a distintas preguntas relacionadas con el teatro escrito por mujeres.

Para responder a nuestro cuestionario hemos elegido a cuatro dramaturgas de edades, formación y procedencia geográfica variadas. Sus fechas de nacimiento van desde 1973 hasta 1984, y sus textos han sido escritos mayoritariamente en la segunda década del siglo XXI. Nacidas en distintos puntos de la geografía nacional, dos de ellas desarrollan su actividad profesional en Madrid (María Velasco y Lola Blasco), mientras que las otras dos siguen vinculadas a las ciudades donde dieron sus primeros pasos profesionales, Valencia en el caso de Begoña Tena y Murcia en el de Diana M. de Paco. Todas han cursado estudios superiores de diversas especialidades (Dramaturgia, Comunicación Audiovisual, Historia del Arte y Filología Clásica), dos son doctoras y dos ejercen la docencia universitaria. Y todo ello lo han compaginado con una intensa y heterogénea actividad en el ámbito teatral. No es de extrañar, pues, que sus respuestas a nuestras preguntas contengan una carga considerable de reflexión, de experiencia y de fresca sabiduría sobre el tema que nos ocupa.

Salvo Diana M. de Paco, que es ante todo dramaturga (solo ocasionalmente coproductora de alguna de sus obras), estas mujeres reúnen en su persona todas las facetas posibles relacionadas con el hecho teatral. Tanto Begoña Tena como María Velasco y Lola Blasco son directoras y actrices (esto último con intensidad dispar). A ello hay que sumar la faceta de cantante de Tena y la de fundadora de una compañía teatral de Blasco. Su vocación surge en la primera juventud, incluso antes. De Paco rememora que «Desde mi infancia he tenido una estrecha relación con el teatro», y Lola Blasco reconoce que «Adoro el teatro desde que tengo uso de razón». Begoña Tena accedió primero a las tablas desde la interpretación, y María Velasco por la vía de la literatura, de la escritura dramática.

Coinciden en gran medida en su concepción del teatro como espacio de libertad y de encuentro con el público. Lola Blasco seguramente sintetiza el sentir de sus compañeras cuando explica que, muy pronto en su trayectoria, descubrió que los textos que le legaba la tradición constreñían la libertad que ella demandaba del arte dramático, que no respondían a sus aspiraciones, y que ello la condujo a crear nuevas historias que incluyeran roles nuevos para las mujeres. Begoña Tena aspira a desterrar de escena los estereotipos de género

y a construir personajes femeninos que actúen como motores de la acción y la trama.

La idea de compromiso está presente, explícita e implícitamente y con distintas interpretaciones, en el discurso de estas dramaturgas. Abarca un amplio espectro de objetivos o anhelos; De Paco escribe sobre «Agitar las almas», y Blasco propone que, si el teatro es mimesis de la realidad, la creación de textos distintos, rompedores, puede en alguna medida modificar nuestro contexto. Los asuntos que les preocupan son diversos: la memoria histórica desde una perspectiva de género, las generaciones de niñas que están creciendo en entornos de violencia extrema, la cosificación de la mujer, la influencia que siguen ejerciendo sobre nosotras/os los clichés sexuales del heteropatriarcado en los que se educaron nuestros ascendientes, etc. El diálogo con el público es la herramienta para que el compromiso sea efectivo: la particularidad del género dramático, que permite concebir una realidad alternativa y exponerla en escena para desencadenar un intercambio con el espectador, es para estas creadoras crucial.

En cuanto a la situación de la dramaturgia española actual, estiman que la producción de sus compañeras es heterodoxa en contenido y forma, si bien la coincidencia en los temas sociales es innegable. Mencionan que a menudo nos hallamos ante textos que más que dar respuestas quieren proponer preguntas. Para alguna de ellas las obras de las dramaturgas son más valientes y comprometidas que las de sus compañeros de profesión. Begoña Tena, atenta a la escritura de las autoras más jóvenes, constata que éstas presentan en escena nuevas realidades sentimentales y sexuales. Se percibe en estas cuatro voces, por tanto, un optimismo notable (justificado, en nuestra opinión) respecto a la dramaturgia femenina, que atraviesa un momento excelente o, cuando menos, ha conquistado definitivamente un espacio propio del que carecía en otras épocas.