

INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

Carlos BRITO DÍAZ y Alejandro COELLO HERNÁNDEZ

