

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

DESMITIFICACIÓN, REIVINDICACIÓN Y LUCHA: FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Pilar JÓDAR PEINADO - Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca
Profesora de Lengua - IES Nueve Valles - Academia de las Artes Escénicas de España

RESUMEN: En estas primeras décadas del siglo XXI, es evidente el interés por la visibilización de las dramaturgas españolas vivas, que se lleva a cabo en el contexto de las teorías feministas contemporáneas. Partiendo de este contexto y teniendo en cuenta que las dramaturgas que escriben en la España actual proceden de diversas generaciones, trato de establecer cuatro temas en los que pueden dividirse los treinta y dos textos teatrales -publicados o estrenados en este siglo- a los que hago referencia: la discriminación de las mujeres en la cultura y el teatro, la violencia de género, la sujeción a los cánones de belleza y roles de género y el activismo social y político. **Palabras clave:** Teatro español. Feminismo. Dramaturgas. Dramaturgia emergente. Siglo XXI.

ABSTRACT: In last decades of XXIST century, there was an increasingly interest about women playwrights, which takes place within the context of contemporary Feminist theories. Taking this into account and considering that actual women playwrights come from different generations, I try to establish four themes in which the thirty-two theatrical texts -published or released in this century- can be divided to which I refer: discrimination of women in culture and theater, gender violence, subjection to the canons of beauty and gender roles and social and political activism. **Key Words:** Spanish Theatre. Feminism. Women Playwrights. Emerging Playwrights. XXIST Century.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo trataré de ofrecer una aproximación a una parte del teatro actual escrito por mujeres utilizando como denominador común su componente feminista. Comenzaré constatando la importancia de esta parcela de la cultura en los actuales ámbitos de crítica e investigación; a continuación, apuntaré someramente los antecedentes históricos de las generaciones de autoras que trabajan en la actualidad y, finalmente, me acercaré a treinta textos del siglo XXI que he elegido, relevantes por sus estrenos, publicaciones o premios, clasificándolos en tres temas fundamentales: la denuncia de la desigualdad de las mujeres en el arte, la lucha contra la violencia de género (institucional, simbólica y física) y la preocupación por otros tipos de desigualdad.

Esta aproximación, seguramente parcial y sesgada por las limitaciones de espacio, puede servirnos como herramienta de acercamiento o interpretación del resto de la dramaturgia femenina, pero también para ilustrar acerca de la vigencia, actualidad, interés literario y extraliterario de la nutrida, heterogénea y actual dramaturgia de mujeres.

1. MARCO BIBLIOGRÁFICO

Como apuntaba, este teatro está suscitando gran interés en cuanto a crítica e investigación, a juzgar por la cantidad y calidad de estudios dedicados a este asunto. En primer lugar, citaría las antologías de Raquel García Pascual (Ed.), *Dramaturgas españolas en la escena actual* (2011); Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.), *Dramaturgas del siglo XXI¹* (2014); Ana María Díaz Marcos (Ed.), *Escenarios de crisis. Dramaturgas españolas en el nuevo milenio* (2018); o el proyecto 365

¹ - Cuya "Introducción" es una excelente compilación de la historia de las teorías feministas de ámbito universal, así como un inventario de los acontecimientos escénicos (asociacionismo femenino, antologías, premios, estrenos, etc.) que, desde finales de los años 80, han contribuido a colocar a la dramaturgia femenina en el lugar que le corresponde.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Women a Year, auspiciado por Beatriz Cabur, que dio lugar a una antología del mismo nombre, prologada por Yolanda García Serrano². Del mismo modo, habría que señalar las investigaciones sobre este tema, por citar algunas: *(des)Aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea* (2018), de Lourdes Bueno³ o “Igualdad, representación y violencia de género: feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”, de Pilar Jódar Peinado (*Signa* 27, 2018)⁴.

A este respecto cobra especial relevancia el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED, Madrid), dirigido por el profesor Romera Castillo, quien además de ofrecer una extensa nómina de autoras de teatro actuales en su trabajo “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411), promueve el proyecto europeo *DRAMATURGAE*, de donde han surgido tres congresos que han dado lugar a sus respectivas publicaciones: *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Romera Castillo, Ed., 2005), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del XXI* (Romera Castillo, Ed., 2009), *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines* (Garnier/Roswita, Eds., 2007) y *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (Floek et alii, Eds., 2008).

Para terminar, habría que citar las jornadas anuales de Teatro y Feminismos de la RESAD (Madrid); asociaciones, como la Liga de las Mujeres Profesionales del Teatro (LMPT)

y las Marías Guerreras; así como números monográficos de diversas publicaciones periódicas, por citar algún ejemplo, el 21 (2012) de *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica* (SELITEN@T, UNED); el 28 (2012) de *Acotaciones* (RESAD); el Extra nº 1 (2016) de *Las puertas del drama. Mujeres que cuentan. Especial autoras* (Autoras y Autores de Teatro), coordinado por Yolanda Dorado; el 30 (2017) de *Feminismo/s. Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016* (Universidad de Alicante); el vol. XLIII, nº 2 (2017) de *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo. 50 voces contra el maltrato*, dedicado a denunciar la violencia de género mediante piezas de teatro breve; el 8 (2018) de *Don Galán. Mujer y teatro en la España del siglo XXI* (CDT); o el 6 de *Ambigua. Mujeres sobre escena: entre bambalinas de feminismo(s) y transgresiones de género* (Universidad Pablo Olavide de Sevilla).

2. ANTECEDENTES: TEATRO ESPAÑOL ESCRITO POR MUJERES EN EL SIGLO XX

El actual teatro escrito por mujeres está conformado por varias generaciones de escritoras que conviven a partir de un momento en los años noventa definido por César Oliva como “desembarco de autoras en el fenómeno de la escritura teatral” (Oliva, 2006: 55), momento al que contribuyeron, entre otros factores: la creación de la Asociación de Dramaturgas (1986), presidida por Carmen Resino, la antología de Patricia O’Connor, *Dramaturgas españolas de hoy, una introducción* (1988).

Este momento fundacional lo protagonizan autoras que gozaron de importantes estrenos

² - Que recopila siete textos teatrales dedicados a personalidades femeninas históricas, una de las reivindicaciones del feminismo actual, como afirma la dramaturga Vanesa Sotelo (citada por Gutiérrez Carbajo, 2014: 13).

³ - Quien realiza una esencial aportación al estudio de la evolución del teatro escrito por mujeres desde finales del siglo XX, así como una recopilación de los estudios, congresos y premios que lo han impulsado hasta el lugar preeminente en que se encuentra en estas primeras décadas del siglo XXI, aunque, como afirma la propia autora: “Aún queda mucho por hacer para llegar a alcanzar el nivel de difusión que tienen las obras teatrales escritas por los dramaturgos” (Bueno, 2018: 22).

⁴ - A este respecto, pueden consultarse otros trabajos dedicados a la dramaturgia femenina contemporánea con contenido feminista, aunque no exclusivamente, en P. Jódar Peinado (2019a, 2019b, 2018a, 2017a, 2017b, 2017c).

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

en los 80 y 90 y que nacieron entre los 40 y 60. Así este teatro de los 90 lo conforman, por un lado, maestras como Ana Diosdado, que obtuvo gran éxito con *Los ochenta son nuestros* (1987), o Lidia Falcón, con la feminista *No moleste, calle y pague, señora* (1984); autoras nacidas alrededor de los 60, como Paloma Pedrero, con *La llamada de Lauren* (1985) o *Invierno de luna alegre* (1989)⁵; María Manuela Reina, con *El pasajero de la noche* (1987) o *La cinta dorada* (1989); Carmen Resino, con *Pop y patatas fritas*, *Auditorio* (ambas de 1991), *La recepción* (1997), *La visita* y *La última jugada de José Fouché* (2017), estas últimas en la línea del teatro histórico; María José Ragué-Arias, dramaturga, investigadora y crítica, recientemente fallecida, referencia en los estudios de teatro actual, con *Interpretación* (1999) —donde dos actrices sufren el acoso y explotación de sus respectivos directores y productores, por el hecho de ser mujeres—.

Hacia finales de la década de los 90 y en los primeros años del nuevo siglo, habría que nombrar, por citar algunas: a Lluisa Cunillé, con *Rodeo* (1991), *L'accident* (1995) o *Barcelona, mapa de sombras* (2004); Itziar Pascual, con *Père Lachaise* (2003), *Pared* (2004) o *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006); Aizpea Goenaga, con *Invisible* (2014); Laila Ripoll, con *Atrabilis* (2000) y *Donde el bosque se espesa* (2018); y Antonia Bueno, con *Trilogía de mujeres medievales* (2005) o, recientemente, *Ángeles en el círculo* (2018). Todas siguen escribiendo, salvo María Manuela Reina, y conforman el teatro actual junto con una nueva dramaturgia de principios del siglo XXI compuesta tanto por autoras como por autores, continuadora del teatro posmoderno (Ros-Berenguer, 2018: 217-225), también denominada “dramaturgia emergente” (Pérez-Rasilla, 2012; Luque, 2014) o “generación en red” (Blasco, 2014). A esta dramaturgia

emergente pertenece esta “nueva dramaturgia femenina” (Rodríguez-Solás, 2018), integrada por dramaturgas que nacen en torno a los 80, que consiguen importantes premios, estrenos y publicaciones, tanto nacionales como internacionales a partir de la primera década del siglo XXI, y cuyos nombres más representativos podrían considerarse, por citar algunos: Lola Blasco, Laura Rubio, Diana Luque, María Velasco, Vanesa Sotelo, Inge Martín, Mar Gómez Glez, Denise Despeyroux, Carolina África, Gracia Morales, Victoria Szpunberg, Marta Buchaca, Lucía Carballal, Blanca Doménech, Beatriz Cabur o Carmen Pombero.

Desde el inicio de este “renacer” de la dramaturgia femenina en España” (Serrano, 2006: 101), las dramaturgas ejercieron su profesión conscientes de sus dificultades y con el propósito de superar la secular discriminación de las mujeres en este campo. Aunque las cuestiones de género no son específicas de las dramaturgas ni del siglo XXI, sí es ahora cuando adquieren mayor visibilidad, como afirma Virtudes Serrano, de modo que el feminismo, les aportará un discurso en el que encauzar sus preocupaciones.

Esta perspectiva de género promueve, en primer lugar, la incorporación de las dramaturgas al panorama teatral español, como afirma Diana Luque, ya que “solo el 23% de las obras de teatro españolas que se representan están escritas por mujeres”, según la *Asociación Clásicas y Modernas* (4 de julio de 2016). Por otro lado, el reconocimiento de la propia discriminación e infrarrepresentación femenina en favor de una sobrerrepresentación masculina (en palabras de Celia Amorós, 2005: 40) exige una redefinición de la identidad de género que, hasta ahora, había estado en manos de la cultura patriarcal, objetivo del teatro escrito por mujeres, según Lola Blasco (Gutiérrez Carbajo, 2014: 141).

⁵ - Paloma Pedrero es una autora de referencia en la actualidad por sus éxitos y su compromiso social de denuncia de las discriminaciones de todo tipo. Escribe de un feminismo consciente y actualmente trabaja en su proyecto *Caídos del cielo*, que promueve la integración social a través del teatro. Su última obra, *Transformación* (que se estrenará en octubre en el Centro Dramático Nacional), se adentra en la problemática concerniente a los problemas de identidad de género.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Así pues, el feminismo del que se hacen eco nuestras autoras es: “una ideología filosófica, un movimiento social y un programa político” (Lidia Falcón, 2014: 212) que recoge problemas mundiales derivados de la crisis global pero que también ofrece un marco legitimador de las aportaciones de las mujeres para la conformación de un mundo más justo. Es, por tanto, un feminismo universalista, señalado por Amelia Valcárcel (2006: 13), que pretende, aparte de luchar por la igualdad, denunciar otras discriminaciones fruto del mundo globalizado.

3. LA MARGINACIÓN DE LAS MUJERES EN LA CULTURA Y LA REIVINDICACIÓN DE UNA GENEALOGÍA FEMINISTA

El punto de partida para nuestras dramaturgas es su propia profesión, las dificultades para ejercerla siendo mujeres y el lugar que ocupan en el panorama cultural. De este ejercicio metateatral de introspección, surge una desalentadora conclusión que tiene que ver con su posición marginal en el ámbito del teatro, por lo que, en primer lugar, veremos la marginación de las mujeres en la cultura, lo que nos lleva a la reivindicación y recuperación de figuras femeninas históricas.

Empezamos por *Juicio a una dramaturga* (2000), de Paloma Pedrero, monólogo claramente feminista. Una dramaturga se despierta en el juicio que decidirá si va al cielo o no. Ella no quiere la recompensa cristiana sino la inmortalidad del arte, de manera que en su monólogo trata de convencer al jurado —el público— de que su conducta no ha sido la esperable en una mujer porque se ha dedicado a buscar incansablemente su sitio en el mundo teatral y se ha encontrado con la continua discriminación: “De pequeña ya vivía asombrada. No entendía por qué el mundo era como era, ni por qué no salían mujeres en los

telediarios, ni por qué mi hermano, que era un ñoño, tenía una paga dominical mayor que la mía” (Pedrero, 2004: 320).

De la ausencia de mujeres se queja otro personaje, la Miranda de *La tempestad* que Lola Blasco recrea en *Ni mar ni tierra firme*. Miranda le reprocha a Próspero, su padre, una educación sin referentes femeninos:

No, no hay historias de princesas así en tu biblioteca. Siempre hemos existido, pero nunca hemos hablado. Las historias de príncipes que se rebelan a sus padres, que destronan a sus padres son muchas, pero princesas... princesas deseantes... Todos los deseos llevan corona y claro, eso no, no es para las princesas” (Blasco, 2014: 155).

La misma queja la tienen Cristina Celada y Gloria March, autoras y personajes de la pieza *Las actrices siempre mienten*, en este caso, sobre el cine: “No os hacéis una idea de lo difícil que es encontrar escenas protagonizadas por mujeres donde no se hable de ningún hombre” (2017)⁶.

En la pieza *Nefertiti y PIII*, de Beatriz Cabur se explica esta discriminación por la existencia de un Club de Hombres que conspira para promover la invisibilización de las mujeres; de hecho el *PIII* del título es un pitido que aparece cada vez que se pronuncia el nombre de alguna mujer que ha realizado importantes descubrimientos, para no despertar los celos de los hombres. El personaje de La Mujer en la Sombra, se niega a encarnar el papel de Nefertiti que la Autora le ha atribuido por miedo a las represalias masculinas, y advierte a su creadora: “Ten cuidado con tanta ambición, no es un atributo que se les permita tener a las mujeres” (Cabur, 2016: 42). Finalmente, a la Autora no se le permite realizar esta obra y es secuestrada por Amenoh-tep, representante del Club de Hombres.

También advierte de sus excrecencias intelectuales Jerónimo Gracián a su amiga y

⁶ - A cuya representación asistí, en octubre de 2017, en el Café de las Artes (Santander). Para las citas de este texto, en el que se basó la representación, no incluiré número de página, ya que corresponden a un manuscrito proporcionado a través de un intercambio de correo personal con las autoras, a quienes agradezco encarecidamente su colaboración en este trabajo.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

compañera Teresa de Jesús en la obra *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera: “Ten cuidado con esas visiones. Es un escándalo. Podría malinterpretarlas cualquiera” (Folguera, 2018: 115).

La ambición también es criminalizada en *Techo de cristal* (2017), de Laura Rubio, quien imagina un encuentro entre Anne Sexton y Sylvia Plath, poetisas malditas de mediados del siglo XX. En esta pieza ambas tratan de explicar las causas que les llevaron a suicidarse, fundamentalmente relacionadas con la falta de libertad para ejercer su profesión de poetisas en un sistema patriarcal que las abocaba a la vida doméstica e invisibilizaba sus logros literarios. Así exclama el personaje de Anne Sexton: “¡No cocino, no bordo manteles! Escribir es lo que tengo. Aplaudeme mi resistencia” (Rubio, 2017: 87).

Estas mujeres artistas reflexionan sobre la libertad de expresión, sabedoras de que ellas sufren una discriminación añadida por su género. Así, el personaje de la escultora del siglo XVI Juana de la Vega, protagonista de *Fuga mundi* (2008), de Mar Gómez Glez es acusada de herejía y castigada a ser recluida en un convento por esculpir una talla de la Virgen con apariencia morisca, una pena cargada de connotaciones de género.

De libertad de expresión habla *Los perros en danza*, de María Velasco, una obra sobre las mujeres de la Guerra Civil. Inés es una actriz republicana que sufre un castigo propio por su género: es violada y rapada, y, posteriormente, fusilada, mientras le espetan consignas del manual de la Sección Femenina: “La misión de la mujer es servir”, “La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la patria”, “Lo propio de la mujer es el silencio” (Velasco, 2010: 141). En esta obra también aparece la fotógrafa Gerda Taro que protesta por su invisibilización bajo el pseudónimo de Robert Capa, popular por sus instantáneas de la Guerra Civil, y que acogía el trabajo de ella y de su novio: André Friedman.

La reflexión sobre el propio desempeño de la labor artística lleva a denunciar la situación de las y los profesionales de las artes escénicas y, en particular de las mujeres, como

hacen *Las actrices siempre mienten*: “Gano entre 60€ y 90€, todo en negro, sin complicación, sin compromiso, es el poliamor de lo laboral [...]. Y nosotras no tenemos ni nómina, ni seguridad social, ni plan de pensiones. Quizá deberíamos cambiar de profesión” (Celada y March, 2017). La constatación de la situación discriminatoria que sufren las mujeres en las artes escénicas lleva a las autoras a buscar referencias en otras mujeres que también tuvieron que ejercer su profesión artística en un entorno patriarcal que las silenciaba, por lo que vamos a encontrarnos varias piezas teatrales que revisitan, recuperan y reivindican la vida y obra de figuras femeninas históricas. Tomando como referencia el criterio cronológico, empezaremos por *Safo de Lesbos* (2016), a la que se dedica Diana Cristóbal. La autora reconstruye la biografía de esta poetisa del siglo VII, directora de una Academia de mujeres jóvenes que viven, antes de casarse, en total libertad sexual y creativa, presentándonos una sociedad que, veintisiete siglos después, parece más avanzada que la actual.

A la Edad Media pertenecen las protagonistas de *La Trilogía de mujeres medievales* (2009), de Antonia Bueno. Sancha, Zahra y Raquel son tres mujeres representativas de las tres culturas que han originado nuestro país: la castellana, la árabe y la judía. En *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2002), Antonia Bueno vulnera las fronteras espacio-temporales y reúne a dos mujeres con el mismo nombre, *Zahra*: una es la mujer legendaria a quien Abderramán III dedicó la ciudad de Medina Azahara; la otra, inmigrante magrebí; ambas se rebelan contra lo que la sociedad tiene destinado para ellas: el encierro, la vida doméstica y la prohibición de la cultura.

En el Renacimiento tenemos a Teresa de Jesús en *La guerra según Santa Teresa* (2018), de María Folguera, quien denuncia la apropiación patriarcal del cuerpo de esta pensadora convertida en reliquias para la comercialización. Las palabras atribuidas a su amigo y compañero Jerónimo Gracián ponen en evidencia lo que significa la apropiación del

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

cuerpo de las mujeres que realiza el sistema patriarcal:

C.- No me gusta que fantasees conmigo. Me resulta extraño que me robes mi propia imagen y hagas conmigo lo que te parezca.
 J.- Yo te he robado. Eso te molesta. Como si fueras una reliquia en un altar. No estás acostumbrado a que te miren. Y sin embargo serás tú el que dentro de unos años corte un trocito de mí para llevárselo por el mundo (Folguera, 2018: 115-116).

El cuerpo de Marie Blanchard, que sufría de cifoescoliosis y que, por tanto, no cumplía los cánones físicos patriarcales, también fue objeto de ultrajes y burlas, como nos cuenta Inge Martín en *La petite Blanchard* (2016). Ante la falta de interés por su obra en España, María protesta porque a las mujeres se las ha de presentar con cualidades excepcionales para su sexo, a fin de que sean reconocidas, así que le espeta a Ramón Gómez de la Serna, su interlocutor en la obra de Inge Martín y mentor en la realidad: “¿En calidad de qué Ramón? [...] ¿De pintora o de artista exótica para tu congregación? ¿Cómo era lo que escribiste de mí para presentarme en la exposición? ¿Varonilmente maligna?” (Martín, 2016: 111).

La valentía de enfrentarse a la estructura patriarcal de abuso hacia las mujeres la sufrió Jineth Bedoya, periodista colombiana, como cuenta la dramaturga Margarita Reiz en *Cuerpo marcado. Alma libre* (2016). Jineth Bedoya fue violada, apaleada y amenazada de muerte por impulsar la campaña “No es hora de callar”, que denunciaba la violencia sexual contra las mujeres. En esta pieza se insta a visibilizar a estos referentes femeninos ocultados sistemáticamente: “El mundo está lleno de mujeres que son ejemplo de superación, solo tienes que mirar a tu alrededor y dejar de mirar tu propio ombligo” (Reiz, 2016: 167).

El alma libre es lo único con lo que contaba María Zambrano, según nos cuenta Nieves Rodríguez Rodríguez en su obra *La tumba de María Zambrano* (2018). Esta filósofa solo podía dedicarse a *pensar*, el único ámbito en el que una mujer es libre. María es un fantas-

ma que se pasea por el escenario dialogando con los recuerdos de su vida convertidos también en fantasmas. Así nos revela una vida de exilio, sufrimiento y compasión por su hermana torturada por los nazis, a quien se refiere con la continua mención de las niñas perdidas protagonistas de los dictados de su padre: “El dictado de hoy ha sido como siempre. Niñas que se pierden, niñas que se mueren, niñas que un día salen y no regresan” (Rodríguez Rodríguez, 2018: 28), conectando así nuestras preocupaciones y reivindicaciones actuales como mujeres, de las que Rodríguez Rodríguez se erige en portavoz.

Rosa Parks, desde el texto de Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks* (2006), también se dirige a las niñas del futuro para que luchan, a pesar de que se encuentren, como ella se encontró, con la oposición de su familia, su entorno y el sistema: “Me pregunto por qué esa niña va a tener que pelear tanto y tan duro por todo. Me pregunto por qué no puede ser artista y pintora y pintar mujeres negras. Me pregunto por qué tiene que esperar a que las cosas sean de otro modo. Me pregunto quién decide qué es justo e injusto, quién decide sobre los demás” (Pascual, 2006: 11).

4. LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Esta lucha de las mujeres por sus derechos no ha estado exenta de violencia, una forma específica de violencia que acompaña a las mujeres y niñas por el hecho de ser mujeres y que es la preocupación fundamental del feminismo actual. En los textos analizados encontramos tanto violencia de género en la pareja como abusos a niñas o mutilación genital. El tratamiento de este tema comienza por la abierta exposición de la violencia, para terminar con un análisis de las causas, apuntando al machismo social.

En la obra que más directamente se representa esta violencia es en *¡Arriba la Paqui!* (2007), de Carmen Resino, cuya protagonista sufre el maltrato por parte de su marido. El personaje de La Paqui se inventa una vida

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

ficticia para evadirse de su realidad: cree que es una famosa del mundo televisivo que está siendo entrevistada, hasta que su marido real, Dani, irrumpe en escena golpeándola de forma agresiva, poniendo en evidencia la naturaleza de la ensoñación de Paqui. Otra obra en la que también se realiza un violento relato de agresiones es en *Las variaciones del golpe* (2012), de Vanessa Montfort. Daniel, hijo de una víctima, ha decidido denunciar a su padre, pero el abogado de este trata de evitarlo mediante la intimidación y la humillación. Daniel explica así alguno de estos episodios violentos que padeció en su infancia: “Él nos pegaba. Mi madre me contó que una vez me sentó con tal fuerza en el banco de la cocina que perdí el conocimiento” (Montfort, 2012: 144). Por otra parte, el abuso hacia las niñas aparece en *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), de Beth Escudé i Gallès, sobre la mutilación genital; en *Fictionality Shows*, de Diana Luque; y en *La niña tumbada*, monólogo de Antonia Bueno.

A la exposición de esta violencia le sucede la investigación de sus causas y la denuncia del desamparo institucional al que se ven abocadas las víctimas, como en *Invisible* (2014), de Aizpea Goenaga, donde Mila, la protagonista de esta pieza, además de haber sufrido violencia machista, ha de padecer los interminables interrogatorios que ponen en duda su carácter de víctima, de forma que se ve obligada a someterse al juicio de todas las personas que le rodean: desde su madre, su amiga y su cuñada, hasta la enfermera, la agente o la abogada, mientras que el agresor permanece invisible durante toda la obra. Por un lado, la madre de Mila le aconseja no abandonar a su marido; por otro, su amiga la culpabiliza por no haberse divorciado antes: “Ay, si se veía venir. Os teníais que haber separado hace mucho” (Goenaga, 2014: 275); y su cuñada disculpa a su hermano, el agresor, convirtiéndolo en la víctima: “A ver... que te has metido ahí tú solita. Y que mi hermano no está viviendo un infierno para que tú vivas como una reina. Vamos...” (Goenaga, 2014: 278).

Desgraciadamente, las prácticas intimidatorias y manipuladoras de la administración criminalizando y culpabilizando a las víctimas surten efecto y disuaden de denunciar. “Algo haríais tú y tu madre”, dice el siniestro abogado de *Las variaciones del golpe*, de Montfort, para a continuación traspasar la responsabilidad a la víctima: “Ni tu padre era tan malo, ni tú tan bueno, ni tu madre tan buena” (Montfort, 2012: 141), e incluso convertir al agresor en un salvador: “Abogado.- Mira, tu padre se fue de casa para no haceros daño” (Montfort, 2012: 142).

A lo largo de la conversación con el hijo de su cliente que ocupa toda la obra, el Abogado mostrará todos los tópicos que se asocian con la violencia machista. Adriana, la novia de Daniel, califica al padre de este de *machista*, por lo que es inmediatamente llamada por el Abogado que la agasaja y manipula con juicios sobre su apariencia física: “Tú tienes unas buenas tetas y para qué las vas a disimular”, hasta que llega a espetarle: “¿Tú, Adriana, me considerarías a mí capaz de hacerte el amor? ¿A que sí?” (Montfort, 2012: 148).

Los juicios constantes que sufrimos las mujeres sobre nuestra apariencia física forman parte de la imposición de unos roles de género entre los que están la supeditación a unos cánones de belleza de los que dependen el resto de facetas de nuestra vida. Como diría el personaje de Anne Sexton en *Techo de cristal*, de Laura Rubio: “Alfred.- No he dejado de escuchar comentarios soeces sobre ti./ Anne.- ¿Y alguno sobre lo que escribo?” (Rubio, 2017: 85-86). Por ello, el siguiente bloque lo he denominado como sigue.

5. EL FIN DEL ETERNO FEMENINO

Haciendo referencia a la pieza teatral de Rosario Castellanos, *El eterno femenino*, en este apartado mostraré el interés de nuestras dramaturgas por desembarazarse de todos los prejuicios, estereotipos y mitos que configuran lo que el patriarcado ha denominado la *identidad femenina* y que se considera violencia simbólica.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Contra la imposición de los cánones de belleza claman las tres actrices-personaje de *Kamouraska* (2014), de Vanesa Sotelo, refiriéndose a estos juicios constantes sobre el aspecto de las mujeres: “Marta.- Que si tienes que estar depilada, que si las uñas, que si la ropa...¿Tú sabes la cantidad de tiempo que lleva eso? Y no me vengas con que son cinco minutitos porque lleva mogollón de tiempo y ese tiempo sería fantástico si se invirtiese en leer a Foucault” (Sotelo, 2014: 415). Asimismo, la Miranda shakespeariana de Lola Blasco (2014), en *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre La tempestad)* se queja de la imposición violenta del mito de la belleza: “Las princesas poseen su belleza, ese es su valor durante un tiempo. Después liftings, liftings hasta la saciedad” (Blasco, 2014: 155).

La coacción a las libertades de las mujeres comienza por la cantidad de mensajes contradictorios que recibimos en nuestra juventud y sobre los que reflexiona Ribeta, en *Mi agravio mudó mi ser* (2016), de Laura Rubio Galletero, una versión libre de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro Mallén: “Sé una cabra loca, aprovecha jovencita aunque, ojo, ve sentando la cabeza no vayas a quedarte sola, no vayas a vestir santos y se te pase el arroz”⁷.

Estas recomendaciones adquieren su forma más peligrosa cuando afectan incluso al derecho a decidir sobre nuestro propio cuerpo, esto es, el derecho al aborto. Así, Marta de *Kamouraska* exclama: “¿Y por qué tienen que meter sus rosarios en nuestros ovarios?” (Sotelo, 2014: 422). Sobre el aborto, precisamente, trata *Breakfast at Daddy's*, de la española afincada en Londres, Beatriz Cibur. En esta pieza, Aisha Williams descubre,

momentos antes de salir para la clínica abortiva, que su padre, Tyrone, quien había prometido acompañarla y del que ha obtenido su apoyo desde que tomó esta decisión, no está de acuerdo con ella ahora. Tyrone no reconoce la libertad de su hija a decidir sobre su propio cuerpo y su vida: “You can't say your body is yours. Private property doesn't apply to human bodies. Your body is not yours and whatever it contains is not yours either”⁸.

Del aborto pasamos al rechazo de la maternidad como imposición social, exponente de lo cual es Angélica Liddell con *Lesiones incompatibles con la vida* (2011), donde esta transgresora dramaturga considera su elección como una posición ideológica frente al sistema capitalista, su forma de protestar, como repite varias veces a lo largo del texto: “No quiero tener hijos. / [...] / Mi cuerpo es mi protesta” (Liddell, 2011: 161). Precisamente, el alegato más importante de la Miranda de Lola Blasco (2014) es contra la imposición de la maternidad, así habla delante del cadáver su padre, Próspero, a quien está preparando para enterrar: “Si pudiera borrar en mí la posibilidad de parir un hijo... Tú no tienes conflictos, los conflictos los tienen las mujeres: madre o individuo, madre o individuo. Madres mártires vencidas pero invencibles, ansiosas por sacrificarse, madres de héroes, soldadas de Dios...” (Blasco, 2014: 152).

Las actrices siempre mienten, de Gloria March y Cristina Celada (El Pollo Campero), también dan cuenta de esta reflexión a la que la sociedad patriarcal obliga a todas las mujeres durante una gran parte de su vida; comenta el personaje-actriz de Cristina, a propósito del papel de Yerma que tuvo que encarnar:

⁷ - Esta obra fue estrenada por la Compañía de Creación Escénica, en el Festival Clásicos Luchana, Teatros Luchana, Madrid, 2016. Está inédita, de manera que no incluyo números de página porque el texto en el que me he basado no está publicado, sino que es una aportación personal de la autora, a quien agradezco encarecidamente su colaboración en este trabajo.

⁸ - *Breakfast at Daddy's* se estrenó en noviembre de 2015, en The PIT Loft (Nueva York) en el seno de The Seedling Project (Partly Cloudy People). No se consignarán números de página de esta obra ya que está inédita y las citas proceden de un manuscrito aportado personalmente por la autora, a quien agradezco encarecidamente su colaboración en este trabajo.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Cristina.- Yo nunca he querido tener hijos, pero entiendo bien a esta mujer. Veréis, mi madre trabaja en una clínica ginecológica, y todos los días pasan ante ella muchas yermas, mujeres que quieren tener hijos y no pueden. Mi madre quiere que congele mis óvulos, por si acaso. Y yo no sé si quiero hacer eso. Total, que esta historia es un problema sin resolver. Y lo tengo en la cabeza todo el tiempo (Celada y March, 2017).

Otra de las imposiciones es el amor, como denuncia Leonor en *Mi agravio mudó mi ser*, de Laura Rubio Galletero. Esta personaje juega con la subversión del significado de *obsce-no* que, normalmente, se refiere a lo que se separa de la norma, de lo establecido, pero que ella relaciona con la violencia de sujetarse, precisamente, a las obligaciones que impone el patriarcado:

Lo obsceno para mí es la palabra amor. Amor, obsceno es que el amor sea nuestra única vía de supervivencia. Hablar del amor, pensar en el amor, compartir amor con mis semejantes. Amor. ¿Existe otra prioridad? El amor no me ha salvado. El amor casi me mata. Se me metió dentro y me echó (Rubio Galletero, 2015).

A este respecto cabría mencionar *Centro Comercial Paraíso*, de la misma autora, en la que, entre otros temas, se trata de la desmitificación de las relaciones amorosas heterosexuales, dominadas por un romanticismo que perpetúa los roles de género y, en consecuencia, la frustración y el fracaso.

Una forma de romper con estas imposiciones es dar voz a los temas que el patriarcado ha etiquetado como tabús, esto es, la menstruación y la sexualidad femenina. Por ejemplo, Leonor, en *Mi agravio mudó mi ser* habla de la menstruación desde una perspectiva mítica y trascendente, que contrasta con el rechazo y el miedo tradicional: “Mis ovarios son dos granadas. Cada ciclo lunar es un parto fallido, una explosión en el eje de la vida donde mana la sangre para limpiar mis pecados” (Rubio Galletero, 2015). Otro intento de luchar contra este tema tabú lo constituye la

obra *Sancha, reina de Hispania* (2002), de Antonia Bueno, donde la primera menstruación de la reina es objeto de un ritual celta: “Siti.- Esta sangre, sangre de vida es. Mientras tu sangre fluya, fluirá tu vida. (*Sombría*). Esta no es sangre derramada... no es sangre de muerte” (Bueno, 2005a: 12).

La sexualidad femenina tampoco parece ser un tema usual y de eso se aprovecha Fadouma, de *El impronunciable jardín de Chiswick* (2014), para realizar sus falsas ablaciones. Fadouma es llevada a juicio por estafar en su clínica donde supuestamente realiza esta práctica, es decir, engaña a su clientas haciendo creer a su familias que les ha practicado esta mutilación:

Ningún hombre iba a hurgar entre el sexo de su hija, esposa o amante. No constatarían si realmente habían sido extirpados los labios superiores. Aún menos utilizarían los castos dedos de su mano derecha para separar y comprobar el recorte en labios inferiores o asegurarse que el tajo del clítoris era suficientemente limpio y profesional. Tampoco sus lenguas sospecharían, porque no las utilizan. El sexo femenino es feo para los míos y no tienen trato con él. Esa era mi baza (Escudé i Gallès, 2014: 248).

El hecho de que estos sean temas tabú se relaciona con los roles de género en la familia que tratan Pilar Campos Gallego, Paloma Pedrero y Carmen Resino. En cuanto a la primera, en *Selección natural* (2007), se subvierte el papel de la madre y su función primordial como cuidadora y protectora, según explica Isabelle Reck (2007). Tres mujeres de la misma familia hablan de la *enfermedad* de ser mujer, esposa y madre, de la abnegación y entrega a los cuidados de las personas mayores y del marido, de lo que la Abuela y la Madre advierten a su hija: “Madre.- Ana, cariño, dile que siempre le tendrás preparada una comida deliciosa para cuando él regrese del trabajo [...] pero cariño también le dirás que nunca... nunca te quedarás embarazada” (Campos Gallego, 2007: 171).

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Aunque esto no le ocurre a Paula, la madre feminista de *En la otra habitación* (2006), de Paloma Pedrero, a quien su hija Amanda le reprocha que haya antepuesto su trabajo a su papel de madre. Es por esto por lo que, en el tiempo que dura la acción teatral, Amanda ha ideado un plan para frustrar la cita que va a tener su madre con otro hombre que no es su padre. La lucha feminista de Paula es erigida en su defensa ante los reproches de su hija: “Paula.- Yo no tengo la culpa de vivir en una sociedad mal hecha, injusta, canalla con las mujeres. Porque ni te imaginas lo que he tenido que pelear para que me respetasen, para tener mi propio nombre” (Pedrero, 2006: 179).

La madre de Amanda no se ha dedicado exclusivamente a cuidarla, trabajo contra el que clama la Miranda de Lola Blasco (2014), que protesta por esta atribución de los trabajos de cuidados al género femenino, como si fuera una cuestión genética, dado que su padre le ha dejado en el testamento que ella se encargue de arreglarlo para su funeral: “Y ¡claro!, lo normal es lavar al muerto, asarlo y vestirlo para la ocasión. [...]. Limpiar mierda siempre ha sido, por costumbre, un trabajo femenino” (Blasco, 2014: 150). Blasco vuelve a denunciar esta atribución de los cuidados al género femenino en *Canícula (Evangelio apócrifo de una familia, de un país)*, donde el hermano Mayor le espeta a sus hermanas: “El Mayor.- Los enfermos, los niños y los ancianos son un trabajo femenino. [...]...el sacrificio es un vicio femenino. Estáis preparadas para usar las rodillas” (Blasco, 2016: 41).

Carmen Resino también nos habla de cómo los roles de género se perpetúan en la familia en *A vueltas con los clásicos* (2007). Adela y Julia son, respectivamente, la esposa y madre abnegada y la soltera despreciada que ha tenido que cuidar del padre, puesto que carece de otras cargas familiares. La sujeción a los roles tradicionales lleva a la familia entera a ser cómplice del delito de incesto que comete Teo, marido de Julia, contra su propia hija, Helena. Cuando Adela le echa en cara a Julia su silencio por encubrir el delito de su marido, responde que lo hizo por el

honor: “Tenía que resguardar mi reputación y la de todos. A eso nos enseñaron, Adela: a guardar las formas, a establecer distancias, a decir sonriendo que todo va bien. A eso nos enseñaron, Adela: a callar” (Resino, 2007: 49). Finalmente, Teo y Helena, que representan la relación incestuosa entre padre e hija, también reproducen los roles típicos del hombre condescendiente, el maestro que guía a la mujer inexperta, de hecho, así la califica: “Teo.- Yo te liberaré de ser una hembrita equivocada y estúpida” (Resino, 2007: 56).

6. LA VERTIENTE POLÍTICA DEL FEMINISMO: EL ACTIVISMO SOCIAL

Como comenté anteriormente el feminismo también se ocupa de otro tipo de desigualdades relacionadas con el mundo globalizado, por ello este último bloque lo dedicaré al activismo social. La imbricación de feminismo y compromiso social y político es una manifestación del posfeminismo que, lejos de relegar a las mujeres creadoras a ámbitos marginales, las conectan con las grandes preocupaciones del mundo globalizado. Según la activista y escritora Lidia Falcón:

Las feministas tienen la obligación de elaborar una ideología que no sólo defienda los intereses de las mujeres, sino que plantee también la transformación del mundo. Han de manifestarse en contra del pensamiento único, de la dominación capitalista e imperialista que se ha impuesto y que encubre sus propósitos depredadores (Falcón, 2014: 211).

De este modo, vemos que nuestras dramaturgas tratan en sus textos la crisis económica española, la inmigración de los jóvenes, el 15M, la inmigración o la guerra de Irak y la corriente de pensamiento dominante que alienta estos hechos históricos. Así, Lola Blasco presenta en su obra *En defensa... (Un concierto de despedida)* (2018), a un Hombre y a una Mujer que están despidiendo a los jóvenes que abandonan el país (más bien *expulsados* por la falta de trabajo) por la crisis económica española de principios del siglo

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

XXI. El coro de sirenas que acompaña la despedida funciona como un coro griego que aporta la voz trascendente: “El suicidio/ de una generación/ esta/ MI GENERACIÓN/ que atraviesa las Universidades aprendiendo desvarío de latas de basura [...] / mi vasta cultura/ la tortura bajo el sol de una España de fosas comunes” (Blasco, 2018: 102); y de la fuga de cerebros: “Voy a hablarte de la Verdad/ de la desgracia/ y del sufrimiento/ Y de lamentos/ y de intelectos enteros vomitados al mar” (Blasco, 2018: 106).

La crisis junto con otros desastres del mundo globalizado son los elementos contra los que lucha el *Yo* autoficcional de *Siglo mío, bestia mía* (Premio Nacional de Literatura Dramática 2016). Blasco presenta a *YO* que se encuentra en una travesía asediada por los males del mundo globalizado: la crisis, la miseria, la insolidaridad con los refugiados, la violencia y la guerra, incluso el 15M, simbolizados metafóricamente en un monstruo, voz moralizadora, que dice que:

Cada hombre es enemigo de cada hombre. Y que la vida del hombre es solitaria, pobre, grosera, brutal y mezquina. Que nuestro único proyecto futuro es la competencia [...] el hombre es la criatura más horrible que se pueda imaginar. Y que los más enfermos, los imbéciles andantes, dominan al resto. Y que ha sido así durante siglos (Blasco, 2015: 31-32).

El *yo* en su travesía también tiene que lidiar con el drama de la inmigración, tema de *Cifras*, de Mar Gómez Glez, que se basa en un hecho de la historia reciente: en 2006, un pesquero español que recoge del Mediterráneo a medio centenar de refugiados permanece durante más de una semana entre las costas de Malta y Libia, esperando a que algún país les dé cobijo. La diplomacia retrasa la solución al problema de manera que marineros y refugiados alcanzan una situación límite, debido a la falta de alimento y al hacinamiento. A través de diversas conversaciones diplomáticas se pondrá en evidencia la absoluta falta de humanidad de los gobiernos ante el drama de las personas inmigrantes y refu-

giadas. Los naufragos se trocean, se reparten, como si fueran los ingredientes de una receta, la receta *diplomática*, para que mezclados, desaparezcan, se noten menos:

EMBAJADORA.- Repartiremos a los naufragos.

COCINERO.- Un vaso de vino.

PATRÓN.- ¿Dónde les llevan?

EMBAJADORA.- Déjeme ver las cifras.

COCINERO.- Otra cebolla.

EMBAJADORA.- 18 a España, 10 a Italia...

COCINERO.- Un pimiento verde...

EMBAJADORA.- 5 a Andorra, 8 a Malta...

COCINERO.- ...un tomate maduro.

EMBAJADORA.- ...y 10 a Libia. [...]

COCINERO.- Todo al mismo aceite con el ajo y una pizca de azúcar (Gómez Glez, 2012: 72).

La estética de la farsa y el humor negro le sirve a Diana I. Luque en *La imagen de los sometidos* (2014) para exponer el drama de los soldados destinados en la guerra de Irak y la forma en que el poder se aprovecha de sus súbditos. Una madre y un padre impotentes mientras contemplan la foto de su hijo secuestrado sufren las mentiras del representante del gobierno que les asegura que su hijo se encuentra en perfecto estado. El padre y la madre no pueden contestar al cinismo del poder más que con un lenguaje también cínico y sarcástico:

Pero, ¿sería mucho pedir que lo devuelvan con veinte dedos?

2. Con cuatro extremidades.

1. Con un estado mental tratable con anti-depresivos (Luque, 2014: 299).

La ironía y el humor negro también son esenciales en *Canícula* (2016), de Lola Blasco. Esta farsa muestra una familia de tres hermanos y dos hermanas, ellos portavoces de los lemas de la ideología dominante que perpetúa la situación de crisis y desigualdad: “El Mayor.- Entonces la igualdad no existe. Hay clases. Yo lo que tengo muy claro es que no le voy a dejar mi sitio en el sofá a ningún jo-

dido negro, porque yo me he ganado mi sitio en el sofá trabajando” (Blasco, 2016: 74). Esta ideología acomodaticia es criticada duramente por Lola Blasco, ya que en *Siglo mío, bestia mía* lo encarna el personaje del buzo, quien considera ‘piratas’ a las personas que se encuentra en una patera, durante su travesía con el *yo*. Está tan seguro de que su modo de proceder es el estipulado y tiene tanto miedo de que alguien le arrebatase su penosa situación vital, que rechaza todo lo que le haga pensar que él puede ser el próximo en encontrarse en una patera: “Todo el que no tiene un sitio quiere el tuyo. [...]. Esta gente que vaga de un lado a otro. Dándote sus razones. Intentando que su cara de miseria te conmueva” (Blasco, 2015: 52-54).

El miedo a perder nuestra supuesta posición privilegiada nos lleva irremediamente a permitir o desear vivir en un mundo excesivamente proteccionista que nos haga renunciar a nuestra libertad. Este sitio es *Ronensburgh* (2004), título de la pieza de Beatriz Cabur, un territorio aislado del mundo exterior, del peligro al fracaso, de la frustración, tan autárquico que tiene su propio idioma. Hasta ahí llega Johann, decepcionado con su mujer, acompañado de su hijo Nathan, inquieto y desobediente, que será quien ponga en entredicho la supuesta perfección de este sistema. El texto está escrito al estilo de Heine Müller (según la autora), no tiene acotaciones, ni indicaciones escénicas, es oscuro, críptico y autorreferencial, por lo que transmite el ambiente siniestro y opresivo del lugar: “Ronensburghian. Language or FORM OF COMMUNICATION that defends and intrinsically justifies the system of values, priorities and interests that are to be imposed. Helmut Ronen decides. Previously. AND THAT SELFSAME LANGUAGE WILL DESTROY FREE WILL”⁹.

7. CONCLUSIONES

En conclusión, este somero recorrido por los poco más de treinta textos teatrales a los que he hecho referencia son indicio del desarrollo y calidad de una importante dramaturgia de mujeres y comparten un sustrato feminista que estas dramaturgas han adoptado conscientemente para ejercer una dramaturgia activista que pretende influir en la realidad. Adoptar esta postura feminista les dota de un contexto en el que insertar estas reivindicaciones sin las cuales no podrían ejercer este activismo teatral. Por tanto, no encontramos un teatro que se automargina, una dramaturgia femenina que solo atañe a las mujeres, sino un teatro que pretende incorporarse a la corriente de pensamiento dominante y aportar su punto de vista a problemas globales. Las dramaturgas, al igual que otras artistas, han tomado conciencia de su infrarrepresentación en los circuitos de la cultura dominante y oficial, y realizan sus producciones culturales desde esa perspectiva de marginación que las dota de fuerza y capacidad de reivindicación para incorporarse a la cultura global.

8. BIBLIOGRAFÍA¹⁰

8.1. Marco teórico

Amorós, Celia (2005). “Espacios y tiempos en la era de la globalización”. *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. José Romera Castillo (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 24-41.

Bueno, Lourdes (2018). *(des)Aparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Murcia: Editum.

Blasco, Lola (2014). “Sobre el yo generacional en algunas muestras del teatro español actual”. José Romera Castillo (ed.). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum, pp. 93-105.

Díaz Marcos, Ana María (2018). *Escenarios de crisis. Dramaturgas españolas en el*

⁹ - No se consignarán números de página de esta obra ya que está inédita y las citas proceden de un manuscrito aportado personalmente por la autora, a quien agradezco encarecidamente su colaboración en este trabajo.

¹⁰ - Todos los enlaces han sido reconsultados el 18 de agosto de 2020.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

nuevo milenio. Benilde. <http://editorial.benilde.org/download/1256/>.

Falcón, Lidia (2014). “Feminismo en tiempos de crisis”. María José Clavo y María Ángeles. Goicoechea (coords.). *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad. Ponencias de la I Reunión Científica sobre la Igualdad y Género*. Logroño: Universidad de La Rioja, 205-215. <https://dialnet.unirioja.es/download/libro/435630.pdf>.

Falcón, L. (2014). “Feminismo en tiempos de crisis”. M. J. Clavo y M. A. Goicoechea (coord.). *Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad. Ponencias de la I Reunión Científica sobre la Igualdad y Género*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 205-215. <https://dialnet.unirioja.es/download/libro/435630.pdf>.

Floeck, Wilfried *et al.*, (Eds.) (2008). *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*. Hildesheim (Alemania): Olms.

García Pascual, Raquel (Ed.) (2011). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.

Garnier, Emmanuelle / Roswita (eds.) (2007). *Transgression et folie dans les dramaturgies féminines hispaniques contemporaines*. Carnières-Morlanwelz (Bélgica): Lansman Éditeur.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

Luque, Diana I. (2014). “Reflexiones sobre la dramaturgia emergente en España: visibilidad y supervivencia en el contexto de las crisis actuales (más una nómina de jóvenes dramaturgos españoles)”. José Romera Castillo (ed.). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*. Madrid: Verbum, pp. 34-53.

Jódar Peinado, Pilar (2017a). “El metateatro como autodiagnóstico del género y la profesión teatral”. José Romera Castillo (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*. Madrid: Verbum, pp. 230-241.

Jódar Peinado, Pilar (2017b). “El deseo de éxito y libertad: figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro drama-

turgas españolas del siglo XXI”. José Romera Castillo (ed.). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 338-350.

Jódar Peinado, Pilar (2017c). “En defensa y Canícula, de Lola Blasco: la revolución hecha teatro”. *Feminismo(s). Dramaturgia femenina actual. De 1896 a 2016*, 30, pp. 111-128. Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género (IUIEG). Universitat d’Alacant. <https://doi.org/10.14198/fem.2017.30.06>

Jódar Peinado, Pilar (2018). “Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 617-645. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/18338>.

Jódar Peinado, Pilar (2019a). “Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI”. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros, pp. 263-278.

Jódar Peinado, Pilar (2019b). “La búsqueda de la trascendencia humana: *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez”. José Romera Castillo (ed.). *Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI (2000-2019)*. Madrid: Visor Libros, pp. 254-270.

O’Connor, Patricia (1988). *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*, Madrid: Fundamentos.

Oliva, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.

Oliva, César (2006). “Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI”. Emilio de Miguel Martínez (ed.). *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Peixe, pp. 45-66.

Pérez-Rasilla, Eduardo (2012). “Notas sobre la dramaturgia emergente en España”. *Don Galán. Revista de investigación teatral. El teatro español en el siglo XXI*, 2. Centro

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

de Documentación Teatral. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6.

Rodríguez-Solás, David (2018). “Dramaturgas del siglo XXI”. *Don Galán. Revista de investigación teatral. Mujer y teatro en la España del siglo XXI*, 8. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum8/pagina.php?vol=8&doc=1_3.

Romera Castillo, José (ed.) (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.

Romera Castillo, José (2011). “Las dramaturgas y el SELITEN@T”. José Romera Castillo (Ed.). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, 381-411. Madrid: UNED. http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/EstudiosTeatro/7Dramaturgas_siglosXX-XXI.pdf.

Ros-Berenguer, Cristina (2017). “Generación en red”. *Feminismo/s. Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*, 30, pp. 169-191. Instituto Universitario de Investigación de Estudios de Género (IUIEG). Universitat d’Alacant. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.11>

Serrano, Virtudes (2006). “Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgas a un tiempo”. Emilio de Miguel Martínez (ed.). *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Peixe, pp. 97-116.

Valcárcel, Amelia (2006). “Ciudadanía global: sobre identidades, feminismo, globalización y multiculturalidad”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 19, pp. 5-14. <http://roderic.uv.es/handle/10550/46053>.

Valcárcel, Amelia (2009). “El feminismo y el saber de las mujeres”. *Transatlántica de educación. Sexo, género y educación*, 6, pp. 27-35. México D.F.: Consejería de Educación -Embajada de España. <https://sede.educacion.gob.es/publivena/detalle.action?cod=15118>.

8.2. Textos teatrales aludidos

Blasco, Lola (2014). *Ni mar ni tierra firme (Tres monólogos sobre la tempestad)*. Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 147-156.

Blasco, Lola (2015). *Siglo mío, bestia mía*. Prólogo de Julio Checa. Madrid: INAEM. *Dramaturgias actuales*. Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. <http://muestrateatro.com/archivos/Siglo-mio.pdf?date=2015-01-28>. Premio Nacional de Literatura Dramática 2016.

Blasco, Lola (2016). *Canícula*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Lectura dramatizada Teatro Principal de Alicante, 2017.

Blasco, Lola (2018). *En defensa... (Concierto de despedida)*. Ediciones Invasoras. Estrenada Sala Cuarta Pared, Madrid, 2014.

Bueno, Antonia (2005). *La niña tumbada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-tumbada--0/>. Estrenada Universidad de Sevilla, 2005.

Bueno, Antonia (2005). *Sancha, reina de Hispania*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb4f3>. Premio especial del Jurado en el IV Certamen Nacional de Directoras de Escena 2001.

Bueno, Antonia (2005). *Zahra: favorita de Al-Ándalus*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcng509>. Estrenada en Festival de Otoño Madrid 2002.

Bueno, Antonia (2009). *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*. Edición, estudio y notas de Lourdes Bueno. Badajoz: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. Colección Textos UEX 16.

Cabur, Beatriz (2004). *Ronensborough*. Inédita. Estrenada Festival Praga Fringe, 2004; representada en InterTeatro Milán, 2013.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Cabur, Beatriz (2016). *Breakfast at Daddy's*. Inédita. Estrenada The Pit Loft, New York, 2016.

Cabur, Beatriz (2016). *Nefertiti y PIII*. Yolanda García Serrano (pról.). *365 Women a Year*. Ediciones Antígona. Estrenada Sala Berlanga, Madrid, 2015.

Campos Gallego, Pilar (2007). *Selección natural*. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 167-193. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6156/5889>.

Celada, Cristina y March, Gloria (El Pollo Campero. Comidas para llevar) (2017). *Las actrices siempre mienten*. Inédita. Estrenada 2017.

Cristóbal, Diana (2016). *Safo de Lesbos*. Yolanda García Serrano (pról.). *365 Women a Year*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 47-92.

Escudé i Gallès, Beth (2014). *El impronunciable jardín de Chiswick*. Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 245-248.

Folguera, María (2018). *El amor y el trabajo. La guerra según Santa Teresa*. Madrid: Continta Me Tienes, pp. 84-143. Estrenada en Festival Gigante, Sociedad Cervantina, Madrid, 2013.

Goenaga, Aizpea (2014). *Invisible*. Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 271-284.

Gómez Glez, Mar (2008). *Fuga mundi*. Fundación Valparaíso. Premio Beckett de Teatro 2007.

Gómez Glez, Mar (2012). *Cifras*. Prólogo de Mike Bradwell. Madrid: Centro de Documentación Teatral. http://teatro.es/publicaciones/cifras/at_download/pdf. Premio de Teatro Calderón de la Barca 2011.

Liddell, Angélica (2011). *Lesiones incompatibles con la vida. Tríptico de la aflicción*. Bilbao: Artezblai.

Luque, Diana I. (2012). *Fictionality Shows*. *Acotaciones*, 28, pp. 125-135. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/luque_fictionalityshows.pdf.

Luque, Diana I. (2014). *La imagen de los sometidos*. Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.).

Dramaturgas del siglo XXI. Madrid: Cátedra, pp. 297-307.

Martín, Inge (2016). *La petite Blanchard*. Yolanda García Serrano (pról.). *365 Women a Year*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 93-116.

Montfort, Vanessa (2012). *Las variaciones del golpe*. *Acotaciones* 28, pp. 137-149. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/montfort_variacionesgolpe.pdf.

Pascual, Itziar (2006). *Variaciones sobre Rosa Parks*. http://muestrateatro.com/archivos/Variacionesrosa_version2.pdf. Premio Valle-Inclán de Teatro de la Universidad Complutense de Madrid 2007.

Pedrero, Paloma (2004). *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*. Virtudes Serrano (Ed.). *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra. Conferencia dramatizada estrenada en la Universidad Menéndez Pelayo, Santander, 2002.

Pedrero, Paloma *En la otra habitación*, (2006). *En la otra habitación*. Emilio de Miguel Martínez (Ed.). *Los cuadernos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes / Libros del Peixe, pp. 147-190. Estrenada en el teatro Conde Duque, Madrid, 2011.

Reiz, Margarita (2016). *Cuerpo marcado, alma libre*. Yolanda García Serrano (pról.). *365 Women a Year*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 153-178.

Resino, Carmen (2007). *¡Arriba la Paqui!*. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 33.2, pp. 14-19. Estrenada en SGAE, Madrid, 2007.

Resino, Carmen (2011). *A vueltas con los clásicos*. Raquel García Pascual (Ed.). *Dramaturgas españolas en la escena actual*. Madrid: Castalia.

Rodríguez Rodríguez, Nieves. (2018). *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*. Madrid: CDN / Autores en el Centro. Estrenada Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva, Centro Dramático Nacional, Madrid, 2016.

FEMINISMO EN LAS DRAMATURGAS DEL SIGLO XXI

Rubio Galletero, Laura (2015). *Mi agravio mudó mi ser*. Inédita. Estrenada Festival Clásicos Luchana, Teatro Luchana, 2015.

Rubio Galletero, Laura (2017). *Techo de cristal*. Madrid: Ediciones Antígona. Estrenada Sala Nave 73, Madrid, 2016.

Rubio Galletero, Laura (2015). *Centro Comercial Paraíso*. Inédita.

Sotelo, Vanesa (2014). *Kamouraska*. Francisco Gutiérrez Carbajo (Ed.). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, pp. 403-425. Estrenada en Cangas do Morrazo, 2010.