

## DRAMATURGAS ESPAÑOLAS EN LA ESCENA ACTUAL

**Raquel GARCÍA-PASCUAL (ed.)**

(Madrid: Castalia, 2011, 362 págs.)

La doctora Raquel García-Pascual, profesora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, continúa con este estudio su encomiable tarea de investigación acerca de las dramaturgias femeninas, tema en el que ha centrado buena parte de su actividad investigadora y docente y que ha concretado en monografías y artículos de revistas científicas de prestigio en el ámbito de las Humanidades, intervenciones en numerosos seminarios y contribuciones en congresos internacionales. García-Pascual, que en la actualidad es miembro del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) —dirigido por el profesor José Romero Castillo (UNED)— y del grupo de investigación Estudios de Género —dirigido por las Profesoras Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (CSIC)—, ha obtenido recientemente el Premio de Investigación en Igualdad de Género de la Diputación de Huelva, por su trabajo *La violencia de género en las artes escénicas*, sobre el tratamiento — y recepción por parte de público y crítica— del tema en un corpus representativo de obras dramáticas.

En el marco del Proyecto de Investigación *Representaciones de género en la industria cultural. Mujer y Artes escénicas*, García-Pascual ha llevado a cabo la edición y selección de la antología que nos ocupa, *Dramaturgas espa-*

*ñolas en la escena actual*, donde realiza una importante contribución a la visibilidad y difusión de las dramaturgias femeninas. En ella reúne cinco obras, correspondientes a cinco dramaturgas de primer orden, de la escena española, todas ellas en activo, cuyas trayectorias, jalonadas de estrenos, publicaciones, traducciones, y galardones, abarcan desde los años setenta del siglo XX hasta el momento actual. Las obras incluidas en la presente antología —todas ellas escritas entre los años 90 del siglo pasado y la primera década del siglo XXI— son *El local de Bernardeta A.*, de Lourdes Ortiz; *A vueltas con los clásicos*, de Carmen Resino; *Los ojos de la noche*, de Paloma Pedrero; *Après moi, le déluge*, de Lluïsa Cunillé, y *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll.

La presente recopilación ofrece los textos de entrada, sin preámbulos ni prólogos, a fin de que los degustemos sin filtros ni cortapisas. La incuestionable aportación y competencia de García-Pascual como investigadora y docente se hace evidente en su «Epílogo para curiosos», donde enriquece la recepción de las obras con contextualizaciones y aportaciones teóricas, aludiendo a la trayectoria dramática de cada autora y al peso específico de las obras seleccionadas.

Lourdes Ortiz, en *El local de Bernardeta A.* (1994), aborda la consideración de la mujer en tanto que mercancía u objeto sexual, al situar la acción en un prostíbulo. Señala García-Pascual que «esta parodia de explícita alusión a *La casa de Bernarda Alba* ofrece una propuesta de continuación intertextual de la secuencia que da cierre a la obra lorquiana: el suicidio de la hija menor» (p. 329). La obra, «crisol de estereotipos sobre la tradicional asignación de los roles de género, que son presentados precisamente para ser invertidos» (p. 330), subraya la doble moral de la sociedad y aborda temas de actualidad como la trata de mujeres, planteando asimismo el debate sobre la conveniencia o no de legalizar la prostitución en España.

*A vueltas con los clásicos* (2008), de Carmen Resino —que, como Ortiz, inició su andadura escénica en los años setenta, al final de la dictadura franquista—, se desarrolla en la esfera de lo privado, en el seno de una familia acomodada y articulada en torno la autoridad del padre, un profesor de clásicas que —avalado en un cierto sentido metafórico por la tradición de la cultura griega y por motivos trágicos como el complejo de Electra— ejerce una influencia abusiva sobre las mujeres de la casa. Como señala García-Pascual, en la recreación de la realidad doméstica se hace evidente que las mujeres han sido mayoritariamente las únicas cuidadoras de menores, enfermos y mayores, y que «estas escenas no son casos puntuales, sino que se deben a desiguales concepciones de los roles de convivencia» (p. 326).

Paloma Pedrero, autora que empieza a escribir en los años ochenta, en los inicios de la democracia, sitúa la acción de *Los ojos de la noche* (1998) —obra perteneciente a la serie *Noches de amor efímero*— en la habitación de un hotel, uno de esos no-lugares que pueblan las grandes ciudades y que son espacios propicios para el intercambio entre desconocidos. Una mujer contrata los servicios de un hombre ciego; valiéndose de la superioridad física que le otorga el hecho de ver sin ser vista y por supuesto también el hecho de ser quien paga la transacción, busca triunfar sobre su propio sentimiento de inferioridad y dependencia en sus relaciones con los hombres. Pero, como apunta García-Pascual, «este rol no le otorga el derecho de dominar verbal y físicamente a su interlocutor», y, a fin de cuentas, resultará que «la autonomía emocional es un espejismo para su protagonista, ya que necesita de la aprobación constante por parte de otra mirada» (pp. 342-343). Su interlocutor se revelará mucho más competente, hábil y lleno de confianza de lo que la protagonista había imaginado.

En *Après moi, le déluge* (2007), de Lluïsa Cunillé —autora prolífica cuya trayectoria empieza en los años noventa— dos europeos, una intérprete y un hombre de negocios dedicado al comercio del coltán, se reúnen en un hotel de Kinshasa con un congoleño cuyas palabras deberá traducir la intérprete. El africano no llegará a corporeizarse en escena y acabará deviniendo metáfora de la invisibilidad de todo un continente. En palabras de García-Pascual, esta obra «es teatro puro en el sentido más esencial, austero y primordial del término» (p. 349).

Laila Ripoll, autora y directora de trayectoria consolidada, denuncia en *Los niños perdidos* (2005) la desmemoria histórica a partir de algunos testimonios orales, de prensa y documentos gráficos, reivindica el protagonismo histórico de las mujeres y les da voz a las víctimas infantiles de la represión, a través de los personajes de cuatro chicos que, encerrados en un orfanato, presentan los estragos físicos y psicológicos derivados de su condición de hijos de represaliados de la Guerra Civil española y se adentran en juegos metateatrales que incluyen himnos, rezos, consignas y discursos de la época, deviniendo fantasmales relatores de una parte de nuestra historia demasiado a menudo silenciada.

Las obras seleccionadas destacan por su vigencia y actualidad, así como por la variedad de sus resortes escénicos; en definitiva, por «el talento de haber creado un estilo propio en diálogo permanente con temáticas de manifiesta actualidad» (p. 359). Se abordan temas como el erotismo femenino, la trata de mujeres, el suicidio, la pederastia, el maltrato infantil o la memoria histórica, con el énfasis puesto en la defensa de los derechos sociales y ciu-

dadanos: “Sus temas son universales, no limitados a episodios particulares de su anecdotario. Se defiende en estas muestras que su discurso no es femenino sino igualitario y, como tal, practicable, con independencia de su sexo, por todo sector profesional [...] La condición femenina es, pues, un tema más, pero siempre presente en sus propuestas escénicas. A los roles de mujer reducidos a una oposición binaria—de un lado, mujer pasiva y servicial; del otro la rebelde apasionada o perversa liberada—, oponen la soledad entendida como emancipación, pero también como huida” (pp. 324-327).

García-Pascual se dirige al público lector como a un auditorio imaginado—una asamblea espectadora— para el estreno conjunto de las obras reunidas: «La cuarta pared que aportamos con nuestra asistencia a este figurado patio de butacas tiene un papel decisivo para que la función tantas veces ensayada complete el sentido del nombre teatro» (pp. 358-359).

La investigadora hace hincapié en la histórica relegación de las mujeres en todos los ámbitos de la cultura y la creación artística, y enumera algunas de las discriminaciones y tópicos que han lastrado y lastran a las autoras teatrales: «se ven obligadas a demostrar que no están ocupando un espacio considerado ilegítimo. En relación con este factor, añádase a la censura previa el posterior papel de la crítica» (p. 322). Señala asimismo García-Pascual que las dramaturgas han ascendido a la categoría de *canónicas*, en la historia del teatro, con notable retraso respecto de sus colegas hombres: “Sobre las dramaturgas siguen pesando índices de segregación privativos de la autoría teatral, que vienen motivados cuando se subraya la eterna condición novel incluso de figuras consagradas, su presencia escénica debido a un hipotético favoritismo mediante el sistema de cuotas o su supuesta dedicación a auditorios minoritarios, lo que ha podido frenar quizá su presencia continuada en nuestras carteleras” (p. 358).

El presente volumen está concebido como «una posible forma de contrarrestar la inercia de las colecciones de teatro actual que siguen incluyendo únicamente a autores» (p. 320), y, sumándose a la lucha de unas antecesoras que en muchos casos no tuvieron la ocasión de participar en publicaciones similares, constituye una referencia fundamental para acercarse a la dramaturgia española contemporánea creada por mujeres, que, afortunadamente para todos, goza hoy de mejor salud que nunca. Y que ha sido estudiada en uno de los Seminarios del SELITEN@T, en el vol. de José Romera Castillo (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005).

Ana Prieto Nadal